

University at Albany, State University of New York

Scholars Archive

Languages, Literatures and Cultures Faculty
Scholarship

Languages, Literatures & Cultures

2011

“Viajera con el vaso vacío.” La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik

Ilka Kressner

University at Albany, State University of New York, ikressner@albany.edu

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.library.albany.edu/cas_llc_scholar



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Kressner, Ilka, "“Viajera con el vaso vacío.” La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik" (2011).

Languages, Literatures and Cultures Faculty Scholarship. 16.

https://scholarsarchive.library.albany.edu/cas_llc_scholar/16

This Conference Proceeding is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures & Cultures at Scholars Archive. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures and Cultures Faculty Scholarship by an authorized administrator of Scholars Archive. For more information, please contact scholarsarchive@albany.edu.

VIAJERA CON EL VASO VACÍO. LA EXPERIENCIA PARISINA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Como muchos otros autores latinoamericanos, la poeta porteña Alejandra Pizarnik sintió la atracción de la ciudad letrada europea *por excelencia*, el París de los románticos, de los llamados poetas malditos y de los Surrealistas. A los 26 años, con tres poemarios publicados¹, además de varias traducciones líricas (tradujo entre otros, obras de Paul Éluard y de André Breton), embarca por la “ciudad cortada a [su] medida”, según el pronóstico entusiasta de su amigo Antonio Requeni (Piña 1999a: 83), en donde se va a quedar por cuatro años, del 1960 al ‘64. Para ella, la ciudad es sobre todo el punto de encuentros literarios, encuentros en el sentido literal con otros autores y amigos exiliados, con Olga Orozco, Octavio Paz, Julio Cortázar, Severo Sarduy, Léopold Sédar Senghor y Mario Vargas Llosa. Encuentros asimismo con nuevos textos literarios, esos mayoritariamente en francés: en su pequeño refugio de la rue Saint Sulpice, en una piecita oscura con olor a chop-suey del restaurante chino de la planta baja, Pizarnik va devorando las obras del *compte de Lautréamont*, Stéphane Mallarmé, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, Yves Bonnefoy, Antonin Artaud y Georges Bataille (Piña 1999a: 89).

La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik, además de ser un tiempo de lecturas intensas, es también, más significativamente, la fase experimental que dará forma definitiva a su propia poetología. Es precisamente en París, en el 1962, que describirá su concepción de poesía “como lugar de la libertad absoluta” (Piña 1999a: 107). Una de las fuentes inspiradoras de su poetología sin concesiones es el surrealismo². Cuando la joven poeta empieza a escribir en los años ‘50, ése ya era una corriente del pasado. Pizarnik lo readapta o, según la bella comparación de César Aira, “instrumentaliza el procedimiento de la escuela muerta, como quien usa un reloj de un pariente difunto” (Aira 1998: 11).

En las siguientes páginas analizaré el enlace entre algunos aspectos de la estética surrealista y la concepción poetológica-existencial que se vislumbra en varios textos parisinos de Pizarnik, entre ellos el ensayo “Relectura de *Nadja* de André Breton” y el poemario *Árbol de Diana*. Voy a enfocar en especial en dos motivos: primero, la descrita percepción de la ciudad y segundo, intrínsecamente vinculado con ésta, la presencia de hasta la obsesión por los ojos y la mirada en Breton y Pizarnik.

¹ Sus tres primeros poemarios son *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958).

² En esto, no concuerdo con Víctor Gustavo Zonana, quien, después de mencionar que la obra de Pizarnik es “de fuerte filiación romántica” (120), la describe como “absolutamente original, sin antecesores ni sucesores” (120). En su nota al pie propone que en Pizarnik no se puede distinguir ningún rasgo de un miedo de y en general una influencia ajena (o “*Anxiety of Influence*” según el estudio de Harold Bloom, que Zonana menciona en su nota de pie). A mi modo de ver, los poemas de Pizarnik sí despliegan una influencia de otros textos sin tener ningún rastro de que los suyos pudieran ser menos auténticos. César Aira convincentemente arguye que la combinatoria (de textos, metáforas, imágenes, técnicas propias u otras), “no se opone al anhelo de novedad, de invención, sino que es la regla que lo mueve. Para el artista, toda la innovación está en volver a crear sentido; y en que sea siempre otro sentido, a partir de los mismos elementos” (Aira 1998: 42).

En su poesía, Pizarnik misma subraya el beneficio de la práctica intertextual, por ejemplo en su poema “III” de *Los pequeños cantos* (1972):

el centro
de un poema
es otro poema
el centro del centro
es la ausencia... (Pizarnik 2003b: 381).

La crítica literaria sobre Pizarnik ha por supuesto mencionado el impacto del surrealismo, aunque a menudo muy de paso³. También se ha estudiado el motivo de la mirada en algunos textos selectos⁴. Lo que, sorprendentemente, no se encuentra –y ese es el propósito del presente análisis– es una investigación crítica de ambos elementos en conexión, o sea, de la mirada o la percepción en las calles como motivo surrealista por excelencia traducido al ámbito poético de Alejandra Pizarnik. Mi tesis es que es justamente a través de la re-interpretación y re-definición radical de ese *topos* surrealista que Pizarnik logra formular su propia poetología de “deshabitación” o de buceo existencial.

La poesía francesa moderna surge en gran parte de la experiencia de la ciudad. Según Charles Baudelaire, “c’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît [l’]idéal obsédant [d’une nouvelle poésie]” (Baudelaire 1975: 276)⁵. Un ejemplo de esa ciudad vivida y a la vez imaginada se encuentra al comienzo de su poema “Les sept vieillards” de *Les fleurs du mal*: “Fourmillante cité, pleine de rêves / où le spectre en plein jour raccroche le passant” (Baudelaire 1994: 83)⁶. Unos 70 años después, los surrealistas conciben la ciudad en términos similares a Baudelaire. La metafórica “flor” extraña y “mala” que fue París es ahora el escenario de aventuras imprevistas, supra-realistas y de proyecciones oníricas. En las palabras de Walter Benjamín, para los Surrealistas, París es el “objeto más soñado” (Benjamín 1966: 205), entre tantos otros objetos fascinantes por descubrir. La ciudad se percibe como un gran campo de juegos poético-onírico-revolucionarios⁷. El granjero de Louis Aragon, por ejemplo, en *Le paysan de Paris* descubre los encantos de los parques públicos y de los pasajes nocturnos, que se están transformando en mundos submarinos con medusas y algas bailando en la luz verdiazul.

En *Nadja* de André Breton –que fue el libro favorito de Alejandra Pizarnik (Aira 1998: 36)– la ciudad se vuelve espacio erótico, escenario de coincidencias intempestivas y azarosas. Se presenta como un parque de atracciones sensuales para el transeúnte-soñador de ojos ávidos⁸. Para el narrador de *Nadja*, París es una de las muy pocas ciudades “où j’ai l’impression que peut m’arriver quelque chose qui en vaut la peine, où certains regards brûlent pour eux-mêmes de trop de feu” (Breton 1964: 33)⁹. Breton encuentra a su musa en la calle. Los ojos espléndidos de la

³ En la crítica literaria, el impacto del surrealismo en la obra de Pizarnik es discutido controversialmente. Francisco Lasarte, en “Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik” arguye que la “filiación [de Pizarnik] con el surrealismo es superficial... Pizarnik delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas” (Lasarte 1983: 867). Según Cristina Piña, en *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*, las fuentes de la actitud poética de una “apuesta radical” y sin límites de Pizarnik son las obras de los poetas malditos (Lautréamont, Rimbaud, Artaud) y de los surrealistas. Tanto para los poetas malditos como para los surrealistas como para Pizarnik, “sólo es posible escribir poesía poniendo en juego la vida, la cordura y el conjunto de valores y conveniencias que rigen la convivencia social” (Piña 1999^b: 95). Según Laura García Moreno, es sobre todo el afán de lo nuevo, “a strong impulse to produce an alternative poetic language intent[ing] on naming the unnameable” (García Moreno 1996: 73), que acercan Pizarnik a los surrealistas o en general a las vanguardias literarias del tardío siglo XIX y de la primera parte del XX.

⁴ En “El camino de la mirada (re)creadora en Alejandra Pizarnik: Sobre ‘Un signo en tu sombra’”, Dores Tembrás Campos analiza la mirada en los seis poemas de la colección. Según ella, es el motivo continuo, que “recrea la frustración del yo frente al tú” (Dores Tembrás 2002: 677).

⁵ “Es sobre todo a causa de la frecuentación de las ciudades enormes, de sus innombrables lazos entrecruzados que nace el ideal obsesionante [de una nueva poesía]” [traducción mía].

⁶ “Ciudad hormigueante, llena de sueños / donde el fantasma en pleno día agarra al transeúnte” [trad. mía].

⁷ Por ejemplo, André Breton, Paul Éluard y Tristan Tzara realizan encuestas sobre “el mejoramiento irracional de la ciudad” (Galissaire 1986: 80).

⁸ El espacio se percibe en términos similares al escenario de un sueño; se expande o se achica según la proyección del observador. Las convenciones arquitectónicas y la ley de gravitación ya no están en vigencia. Así, la propia imagen en el viejo espejo del “teatro moderno” que se esfuma y la sala sin luz y sin aire, con su decorado desbordante y vetusto es sumamente desconcertante o “peu rassurante” (Breton 1964: 43).

⁹ “...en donde tengo la impresión de que se me puede pasar algo que valga la pena, en donde ciertas miradas arden por sí mismas de demasiado fuego” [trad. mía].

joven transeúnte, maquillados de un negro intenso y llenos de una desesperación brillante¹⁰ lo llevan a detener el paso y dirigirle la palabra a la desconocida. Ese encuentro invoca el viejo tópico de los ojos provocativos de las mujeres que le desafían al observador masculino de expresar su deseo y, si ese observador es poeta, y encima poeta surrealista, la mirada provocadora y reconciliadora de los contrarios (“desesperación brillante”), es el origen de la palabra y de la metáfora poética. De allí, los ojos de la mujer se pueden transformar para Breton en “ojos de helecho” (“yeux de fougère”) (Breton 1964: 133). Lejos de ser la protagonista, Nadja es el objeto de deseo, la creación de una anhelada revelación poético-existencial de parte de su observador¹¹. Eso se destaca en la organización tripartita del libro. El encuentro que según repetidas afirmaciones de parte del narrador era la fuente del libro *Nadja* no se describe hasta en la segunda parte después de una larga indagación filosófica y termina al iniciar la tercera parte con un brusco “On est venu, il y a quelques mois, m’apprendre que Nadja était folle” (Breton 1964: 159)¹². Nadja se elimina de las páginas del libro que lleva su nombre y también de las calles de su querido París, para desaparecer en el anonimato de un asilo psiquiátrico¹³.

Mientras que el París de *Nadja* y de otros textos surrealistas se describe en términos relativamente parecidos, siempre como objeto de maravilla y fuente del rebuscado azar, en la obra de Pizarnik la imagen de la ciudad varía considerablemente según el género literario que utiliza. En sus textos menos revisados como las cartas y los diarios se encuentran referencias directas a la ciudad, a su ritmo, al ambiente de ciertos barrios, a unos encuentros en el metro, a observaciones en el jardín botánico u escenas en el café de la esquina. En sus ensayos y más aún en su poesía, forma de expresión más abstracta, van desapareciendo las descripciones del mundo circundante.

La ciudad invocada en algunas de las cartas de Pizarnik es quizás la más parecida a la de Breton. Para la joven poeta, recién salida del estrecho micro-mundo de la vida con su familia en Buenos Aires, París es un campo de descubrimientos poéticos, una caja de resonancia en donde “las callecitas dicen, y cantan” (carta a Antonio Requeni, sin fecha) (Pizarnik 1998: 68) y en donde, “trabajo [...] como una mona, des-aprend[iendo] a ver” (carta a Ana María Barrenechea, sin fecha) (Pizarnik 1998:95).

También sus diarios¹⁴ dan testimonio de los intentos de comunicarse con los transeúntes en las calles a través del contacto visual. Pero a menudo, los otros son meros “cuerpos-sombras... [de] rostros vacíos” (11 de nov 1960) (Pizarnik 2003: 169)¹⁵. Muchos de los espacios oníricos de los diarios son similares a lugares de sueños o pesadillas: Se presentan sin escala aparente, su tamaño y forma no están conectados con un exterior lógico. Son, según Emilia Cera Sánchez, sitios “sin límites visuales, sin ingeniería mental, sin apariencia sostenible” (Cera Sánchez 2000: 39). En un párrafo titulado “En la calle”, Pizarnik se auto-describe irónicamente como comparsa del teatro callejero, que a pesar del artificio le brinda una efigie poética: “He aquí que yo camino,

¹⁰ “Que peut-il bien avoir de si extraordinaire dans ses yeux? Que s’y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil?” (Breton 1964: 73). // “¿Qué puede haber de si extraordinario en sus ojos? ¿Qué se refleja a la vez, un sufrimiento tenebroso y un orgullo luminoso?” [trad. mía].

¹¹ Pascaline Mourier-Casile elabora esa técnica discursiva de Breton, según la cual es en el ojo del observador en donde se crea el propio objeto de contemplación: “Breton a voulu voir dans la rencontre de Nadja ‘l’événement dont chacun est en droit d’attendre la révélation du sens de sa propre vie’” (Mourier-Casile 1994: 62).

¹² “Vinieron hace algunos meses para avisarme de que Nadja se había vuelto loca” [trad. mía].

¹³ Según Mourier-Casile, “Nadja est un peu bien vite évacuée de ‘son’ livre... Dès le milieu... elle n’est déjà plus qu’un reflet” (Mourier-Casile 1994: 28), “[elle] n’a été pour Breton qu’un objet: de surprise ou d’émerveillement, d’inquiétude et d’interrogations” (Mourier-Casile 1994: 51-52). // “Nadja es bastante rápidamente evacuada de su libro... A partir de la mitad, ella ya no es nada más que un reflejo” [trad. mía]. “Para Breton, ella no fue más que un objeto: objeto de sorpresa, de maravilla, de inquietud y de interrogaciones” [trad. mía].

¹⁴ Leo su diario como un texto literario, ya que la autora misma lo ha reescrito en varias ocasiones, de vuelta en Buenos Aires; también la editora Ana Becciu lo ha modificado considerablemente. Para un análisis de las modificaciones de parte de la autora, su editora y hasta su albacea, véase el estudio de Patricia Venti, “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición.”

¹⁵ Esa descripción es similar a un verso de “Vuelta el paseo”, el primer poema de *Poeta en Nueva York*, en donde el viajero Federico García Lorca se auto-describe como ente con un rostro distinto de cada día.

poeta poetizante en medio de luces verdes y rojas... Y no obstante ayer vi algo” (2 de enero 1961) (Pizarnik 2003^a: 186). En la ventana abierta de una mansarda ha divisado una forma extraña, “el dios de la lluvia, o el dios de los paraguas, o el de las flores que enloquecen como Ofelia porque el viento triste no las acaricia” (Pizarnik 2003^a: 186). La calle todavía le brinda incitaciones poéticas, pero a diferencia del abundante fluido de estímulos en Breton, en Pizarnik esas incitaciones ya son mucho más escasas y también difíciles de concebir. Pronto los encuentros azarosos sólo recalcan la más honda soledad. La entrada del 26 de enero narra tal encuentro desolador: “Hoy, cuando el autobús en que viajaba se detuvo, vi por la ventanilla un hombre joven que me miraba con lasciva e interés intelectual. [...] Cuando el autobús se puso en marcha asistí asombrada a la apertura de mi rostro que le sonreía hermosamente. Pero cuando no lo vi más me subió el llanto y me dije: ‘Otro paraíso perdido’” (Pizarnik 2003^a: 194). A continuación, la percepción se vuelve más precaria, escindida y hasta esquizofrénica: “Vi una vieja mendiga durmiendo en el suelo abrazada a una muñeca. (Yo no la vi. Mis ojos la vieron.)” (2 de enero 1961) (Pizarnik 2003^a: 186). Además de la percepción misma, también su mediatización es sumamente aciaga. La observadora-escritora, cuando describe un encuentro que podría ser un hallazgo surrealista, pone en duda radical el lenguaje enunciativo:

Voy por la calle mirando el sol recién nacido y las pequeñas nubes sobre el reloj de Saint-Germain-de-Prés y doblo, el cuerpo dobla una esquina (nada más simple) y de pronto lo que en ti siempre estuvo a la espera, lo que siempre fue en ti espera, se justifica, se corrobora, por obra y gracia de un rostro apenas visto, que no acertarías a describir [...] algo se desgarró en ti y quisieras llorar. (18 de abril del 196) (Pizarnik 2003^a: 201)

A consecuencia de la imposibilidad de transmitir esa experiencia la voz enunciativa misma se borra. Hablar y “decir yo” –dice en otra entrada– “es un acto de fe” (8 de enero de 1963) (Pizarnik 2003^a: 308). En el párrafo citado, el sujeto se transforma en objeto, que será contemplado a distancia. Esa distancia y escisión creciente entre un ‘yo’ comunicativo, a punto de desvanecerse, y un ‘tú’ abatido acaba en una enunciación obsesiva. Los verbos conjugados se sustituyen por infinitivos, forma verbal impersonal, independiente de todo contexto espacio-temporal: “La única desgracia es haber nacido con este ‘defecto’: mirarse, mirar, mirarse mirando” (12 de octubre 1962) (Pizarnik 2003^a: 276). La mirada ya no es unidireccional (de un sujeto hacia los objetos exteriores), sino que se deshumaniza, y rastrea a todo(s) en un reflejarse perpetuo. En esas citas, la palabra ya no se concibe como refugio o promesa, sino –y en eso apunta hacia la poesía de Pizarnik– como encarnación de la desolación. Lejos de ser el medio de comunicación, la mirada marca una distancia que no “llega [...] a recorrerse” (Tembrás Campos 2002: 677).

El ensayo “Relectura de *Nadja* de André Breton” (escrito en 1964 o 65 y publicado en *Imagen* de Caracas en 1968), se puede describir como un análisis del motivo de los ojos en la obra de Breton y, a partir de eso, una exposición de la propia concepción de parte de Pizarnik. Para la poeta, son significativamente los ojos transgresores de Nadja, ojos que rompen con todo intento común de percibir a otro y de ser percibido por otro, que caracterizan a Nadja como una reina del exilio: “La paseante inviste la apariencia de una maravillosa heroína aureolada por un aire de lejanía” (Pizarnik 2001: 263). Esa distancia inicial, esa presencia de una separación en el mismo acto de comunicar, ejemplificada en una mirada callejera, es también, como Pizarnik elabora en muchos de sus textos, la característica de la noche, de la muerte, y de la poesía sincera. De allí interpreta que Nadja “es la noche, es el poema, que sólo se atiende a la muerte” (Pizarnik 2001: 263). Invierte la relación entre la mujer mirada (el objeto de contemplación) y el poeta-mirón (el sujeto, poseedor de la facultad de la vista) al asignarle a Nadja el rol de una poeta verdadera¹⁶.

¹⁶ En este contexto, Pizarnik critica a Breton (narrador y autor) de no haber compartido la mirada con Nadja. “¿Qué otra cosa sino huir hace Breton en este libro? Huye de Nadja, por supuesto, y para ello le sobran motivos, comenzando por el primero, la locura de Nadja” (Pizarnik 2001: 267).

Según Pizarnik, para el personaje Nadja –como para ella misma–, la poesía es y tiene que ser actividad peligrosa. Es sólo por una entrega total que se le permite a uno acceder a un conocimiento hondo y trascendental. No es casual que Pizarnik elija una cita sobre la obsesión de una niña “de sacar siempre los ojos de las muñecas para ver lo que hay detrás” (Pizarnik 2001: 262, 268) para abrir y cerrar su ensayo sobre *Nadja*. Subraya el afán de llegar más allá de las superficies de la simulación de unos ojos que, después de perforar la máscara tranquilizadora, se revelan como mero botones con pupilas pintadas que dejan entrever unos agujeros negros; señas de un conocimiento nuevo¹⁷.

En este contexto llama la atención la similitud entre los (pocos) poemas de Nadja (o más precisamente de la persona extratextual cuyo nombre verdadero es Léona) a Breton y algunos de los poemas de Pizarnik misma¹⁸. En sus cartas, la musa de Breton verbaliza su soledad y entrega sin reserva. El lenguaje escueto, directo, sin concesiones y hasta las imágenes y comparaciones recuerdan la voz poética de Pizarnik: “Vous êtes aussi loin de moi que le soleil –et je ne goute le repos que sous votre chaleur” (Mourier-Casile 1994: 27)¹⁹. O aún: “Si vous vouliez, pour vous je ne serais rien, ou qu’une trace” (Breton 1964: 137)²⁰. De modo similar, los poemas de Pizarnik, en especial los brevísimos versos de *Árbol de Diana* (1962), su poemario de París, apuntan hacia una ausencia irremediable. Se centran en desencuentros repetidos, pero esos ya no son fugaces, únicos y estimulantes como en Breton, sino repetidos en un presente perpetuo que es a la vez un presente perpetuamente peligroso, ya que la voz enunciativa está a punto de anularse a sí misma. En este abstracto mundo interiorizado, separado de todo marco espacio-temporal exterior, las pocas palabras invocan una realidad otra, creada por imágenes poéticas insólitas y asonancias o disonancias sonoras:

3

*sólo la sed
el silencio
ningún encuentro*

cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra. (Pizarnik 2003^b:105)

El tríptico de sed, silencio y sombra crea un desierto verbal oscuro y aniquilador. El yo errante, con su metonímico “vaso vacío”, es similar a un espectro o quizás a un vampiro en busca del amado. La situación enunciativa queda ambigua. No se sabe si es sólo una o si son dos voces distintas las que hablan en las estrofas, o si la primera parte (en cursiva) sirve de augurio del monólogo o posible aviso para el otro. Lo único seguro es el peligro perpetuo de ser anulado y de anularse a sí misma además de anular la enunciación de la voz poética.

La poesía de Pizarnik, desde *Árbol de Diana*, es una obra de compresión extrema, en donde cada palabra, similar a una piedra, ha sido comprimida y biselada rigurosamente. Se han eliminado todas huellas, marcas o cicatrices en la superficie, todos signos de individuación, de temporalidad, de espacialidad para presentar un mundo de infinitivos, mundo infinito y atópico. Tal depuración violenta, en el mejor de los casos, hace posible una visión diferente, ilógica –visión de ojos abiertos, que logran ver un baile, unas palabras, un arte nuevo.

¹⁷ Ese gesto de cortar los ojos de las muñecas remite al famoso comienzo del ojo disecado en *El perro andaluz* de Salvador Dalí y Luis Buñuel.

¹⁸ Según César Aira, se “podría ver [...] toda la poesía de Alejandra Pizarnik como una *Nadja* en primera persona, escrita por su personaje, no por el autor” (Aira 1998: 19).

¹⁹ “Usted es tan lejos de mí como el sol –y yo sólo encuentro remanso bajo su calor” [trad. mía].

²⁰ “Si usted quisiera, para usted, yo no sería nada, o sólo una huella” [trad. mía].

5

por un minuto de vida breve
única de ojos abiertos
por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mudo (Pizarnik 2003^b: 107)

La poesía es el punto de fuga, la expresión de concentración máxima hacia donde apuntan todos los textos de Pizarnik. Tal abstracción o destilación de varios materiales, como eran entre otros, los encuentros callejeros o hallazgos textuales es peligrosa. Como en toda concentración extrema, el resultado corre el riesgo (anhelado) de estallar:

23

[...] la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos. (Pizarnik 2003^b: 125)

Ese “arte poética” difiere nítidamente del viejo creacionismo o del surrealismo. Pizarnik no hace florecer la rosa en el verso, como lo había exigido Vicente Huidobro, ni la hace revivir en su poesía con la ayuda de ciertas técnicas de yuxtaposición asociativa o de escritura automática, sino que describe el efecto radical en el observador sincero. Los ojos son los instrumentos y tubos de ensayo de un buceo o interiorización creciente, nutridos de los textos y encuentros callejeros del nuevo mundo parisino, pero creados según las reglas del juego, tan exigentes, de Pizarnik.

Bibliografía

- AIRA, César (1998): *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BAUDELAIRE, Charles (1975): *Œuvres complètes*. Paris: Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles (1994): *Les fleurs du mal*. Paris: Libro.
- BENJAMIN, Walter (1966): “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, en *Angelus Novus – Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BRETON, André (1964): *Nadja*. Paris: Gallimard.
- BRETON, André (1986): “Le surréalisme au service de la révolution”, en GALLISSAIRES, Pierre (ed.), *Das Paris der Surrealisten*. Hamburg: Nautilus/Nemo Press.
- CERA SÁNCHEZ, Emilia (2000): *Revisión al Surrealismo. Ciudad y arquitectura*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Boliviana.
- GARCÍA MORENO, Laura (1996): “Alejandra Pizarnik and the Inhospitability of Language: the Poet as Hostage”, en *Latin American Literary Review* 24, pp. 67-93.
- LASARTE, Francisco (1983): “Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana* 49, pp. 867-877.
- MOURIER CASILE, Pascaline (1994): *Nadja d'André Breton*. Paris: Gallimard.
- PIÑA, Cristina (1999a): *Alejandra Pizarnik. Una Biografía*. Buenos Aires: Corregidor.
- PIÑA, Cristina (1999b): *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- PIZARNIK, Alejandra (1998): *Correspondencia Pizarnik* en Bordelois, Ivonne (ed.) Buenos Aires: Seix Barral.
- PIZARNIK, Alejandra (2001): *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2003a): *Diarios* en BECCIU, Ana, (ed.). Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2003b): *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

- TEMBRÁS CAMPOS, Dores (2002): “El camino de la mirada (re)creadora en Alejandra Pizarnik: Sobre ‘Un signo en tu sombra’”, en VALCÁREL, Eva (ed.) *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. Actas del V Congreso Internacional de la AEEELH*. La Coruña: Universidade da Coruña, pp. 677-682.
- VENTI, Patricia (2004): “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición”, en *Espéculo: Revista de estudios literarios*.