

CENTROAMERICANA

28.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2018

CENTROAMERICANA

28.1 (2018)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL- Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2018 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-411-0

ÍNDICE

NICOLA BOTTIGLIERI

«Azul...». Il giardino delle parole.....7

FABIOLA CECERE

*Rasgos de un modernismo 'espectral' en la obra poética
de Virgilio Piñera y Julián del Casal.....21*

VICENTE CERVERA SALINAS

«La gaia scienza» di Nietzsche nell'origine del modernismo letterario37

MICHELA CRAVERI

Imaginarios urbanos en la poesía de Nuevo Signo.....51

FEDERICO DETTORI

*Le cronache di José Martí per «La Opinión Nacional».
Giornalismo, modernità e violenza.....71*

MARA IMBROGNO

La fragile presenza di Dio nei racconti di Manuel Gutiérrez Nájera95

PAOLA MANCOSU

Civilización y barbarie en el pensamiento de Gamaliel Churata 105

CELINA MANZONI	
<i>Darío y sus precursores.</i>	
«Los raros» en un nuevo siglo: Borges, Bolaño y Vila-Matas	131
RAFFAELLA ODICINO	
<i>Modernismo y traducción: un enfoque americano</i>	149
FEDERICA ROCCO	
<i>Alejandra Pizarnik entre modernidad y post-modernismos</i>	165
LUCA SALVI	
<i>Contra la Esfinge.</i>	
<i>El paradigma edípico en la modernidad hispanoamericana</i>	183
STEFANO TEDESCHI	
<i>Rubén Darío in un altro centenario</i>	209
PACO TOVAR	
<i>Huella de Rubén Darío en la conciencia poética de Vicente Huidobro.</i>	
<i>El ruisiñor está contento de ambas melodías</i>	225
<i>Instrucciones a los autores</i>	243
Normas editoriales y estilo	243
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»	245

ALEJANDRA PIZARNIK ENTRE MODERNIDAD Y POST-MODERNISMOS

FEDERICA ROCCO
(Università degli Studi di Udine)

Resumen: En la obra de Alejandra Pizarnik la idea del relato salvífico se vincula con la necesidad de encontrar una prosa capaz de expresar su sexualidad libre, antidogmática, anti-burguesa e iconoclasta. En los últimos años de vida, Pizarnik redacta unos diálogos erótico-humorísticos en los que utiliza estrategias lingüísticas y textuales postmodernas (la inter e intra textualidad, la metaficción, el *pastiche*, la parodia) lo que hace que su exuberante y caótico juego polifónico de voces remita también al neobarroco latinoamericano.

Palabras clave: Pizarnik – Modernidad – Postmodernismos.

Abstract: «Alejandra Pizarnik between Modernity and Post-Modernisms». The idea of a 'salvation tale' is connected, in Pizarnik's works, to the necessity of finding a prose that expresses her antidogmatic, antibourgeois and iconoclastic sexuality. During her last years Pizarnik wrote several erotic and humoristic dialogues full of postmodern linguistic and textual strategies such as inter and intratextuality, metafiction, *pastiche* and parody. This is the reason why her exuberant and chaotic polyphonic game of voices refers also to the latinamerican Neo-Baroque.

Key words: Pizarnik – Modernity – Postmodernism.

Conocida sobre todo por su obra poética, Alejandra Pizarnik escribió también obras en prosa, algunas publicadas en vida de la autora como *La condesa sangrienta* (1971)¹. Los textos aparecidos en periódicos y revistas (cuentos,

¹ La obra poética de Alejandra Pizarnik (1936-1972) comprende: *La tierra más ajena* (1955, nunca reeditado en vida de la escritora), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras*

reseñas, artículos, ensayos, prólogos y reportajes) se recopilan después de su muerte y se publican junto a otros inéditos². Sin embargo, el proyecto artístico-existencial de Pizarnik se revela más complejo y original a partir de la publicación de las cartas y los *Diarios*³. Género burgués practicado sobre todo por los escritores europeos (Kafka, Gide, Green, Kirkegaard, Woolf, Pavese) el diario íntimo es el ‘almacén’ de los proyectos literarios pasados, presentes y futuros de quien escribe, es el espacio experimental de una escritura que

registra e sviluppa in profondità la mutata relazione tra soggetto e oggetto: che si fonda non soltanto sulla percezione dei fenomeni dentro e fuori di noi, ma sulla impossibile registrazione delle angosce soggiacenti e delle tendenze continue della nostra psiche (le *Strebungen* freudiane); riconosce che esse si manifestano nell'impulso della scrittura, e decide di affrontare quotidianamente questa prova; verifica, di fatto, che la differenza tra ciò che chiamiamo realtà e ciò che crediamo finzione, almeno in questo caso, non è sostanziale⁴.

En el caso de Pizarnik el diario no es el amparo de la creatividad femenina que carece de otros modos para expresarse literariamente, sino que contiene citas, lecturas, esbozos narrativos y poéticos y las reflexiones acerca de la creación

perdidas (1958), *Poemas* (1960), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969), *El infierno musical* (1971); *Los pequeños cantos* (1971). Cfr. A. PIZARNIK, *Poesía completa*, Lumen, Barcelona 2001.

² Entre las publicaciones póstumas que contienen textos en prosa señalo: *El deseo de la palabra* (1975, edición de Antonio Beneyto y Martha I. Moia), conjunto de poesías, prosas y dibujos preparado por Pizarnik; *Textos de sombra y últimos poemas* (1982, edición a cargo de Ana Becció y Olga Orozco); *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta* (1994, editado por Cristina Piña) y *Prosa completa* (2002), edición a cargo de Ana Becció.

³ A partir de finales de los años '90 se publican la *Correspondencia Pizarnik* (1998, edición de Ivonne Bordelois); *Dos letras* (2003, cartas a Antonio Beneyto, edición de Carlota Caufield); *Cartas* (2012, Alejandra Pizarnik y León Ostrov, edición de Andrea Ostrov) y *Nueva correspondencia Pizarnik* (2012 y 2014, a cargo de Ivonne Bordelois y Cristina Piña). Los extractos de los *Diarios* se publican en 2003 y 2013 (versión ampliada), ambas ediciones a cargo de Ana Becció.

⁴ P. MILDONIAN, *Altarego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2001, p. 13.

literaria y la necesidad de escribir para salvarse. En toda la obra de Alejandra Pizarnik se manifiestan la idea del relato salvífico, la revisión de las formas de la literatura y la oposición a la moral burguesa, implícitas en cierta retórica de la modernidad, y hasta su experiencia en París (entre 1960 y 1964) es vivida como un viaje estético e intelectual de finales del siglo XIX. De hecho, en la capital francesa la escritora experimenta una vida bohemia totalmente dedicada a la creación que la conduce artística y personalmente a la madurez desde donde repensar su ‘americanidad’. Además, Pizarnik se construye una identidad mediante la literatura y reivindica desde ahí sus múltiples pertenencias lingüísticas, culturales y artísticas⁵. Sin embargo, para que la literatura pueda ‘salvarla’ Pizarnik necesita encontrar una voz en prosa⁶, lo que a partir de la experiencia francesa la empuja a desafiar el lenguaje y los géneros literarios y sexuales. En una entrada del diario de 1963, la escritora anota:

Cuando hablo con Y. o con Q. me siento immoral, casi diría degenerada. Pensando en el asunto descubro que nunca tuve prejuicios sexuales. Esto me asombra, dada mi educación y mi poca libertad «interna». El sexo o lo sexual es, para mí, el único lugar en donde todo está permitido. Siempre lo sentí así. Quiero decir: para mí el acto sexual es independiente, una especie de zona cerrada por un círculo. Se puede hacer el amor con cualquiera sin que intervengan conceptos como amistad, amor, familia, etc.⁷.

Pizarnik necesita forzar la escritura para encontrar una prosa mediante la cual expresar su sexualidad libre, antidogmática, anti-burguesa e iconoclasta. Su obsesión con la sexualidad se vincula con la obsesión con la escritura y la lectura, también de obras conectadas con el erotismo. En la entrada relativa al 25 abril de 1961 se lee:

⁵ Para la construcción de la identidad literaria cfr. F. ROCCO, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Mazzanti Editori, Venezia 2006.

⁶ Ya desde 1955 Pizarnik ensaya con la escritura diarística con el fin de encontrar una voz en prosa mediante la cual redactar una novela de argumento autobiográfico, cuyo estatuto formal no está claro. Cfr. *Ivi*, pp. 32 y ss. y F. ROCCO, “Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik: el loco afán por (re)escribir(se)” en A. GALLEGO CUIÑAS – CH. ESTRADA – F. IDMHAND (eds.), *Diarios latinoamericanos del siglo XX*, Peter Lang, Bruxelles 2016, pp. 199-209.

⁷ A. PIZARNIK, *Diarios*, Lumen, Barcelona 2014, p. 545.

Tristeza de los libros eróticos y tristeza del erotismo. (...) Sade me hace morir de tristeza, Restif de la Bretonne me aburre, Casanova –el más lejano, casi irreal– no me resulta erótico, y los italianos (Aretino, Baffo, Nicholas Choriér) me divierten y me angustian. Ayer leí las *Mémoires d'une chanteuse allemande*. Pero digamos que la obscenidad, todo lo que es erotismo de una manera rara y distinta, me halla disponible. Odio las posturas «naturales», las palabras tiernas y ya conocidas. Pero ¿qué es distinto, qué es raro? ¿Las posturas del *Kama-Sutra*? ¿Las del *Jardín Perfume*? No sé. Pero sin una vida sexual extraña y peligrosa no puedo vivir pero tampoco puedo incorporar el escándalo a mis deseos de trabajar, de aprender, de estudiar. Imposible ninguna orgía si me levanto a las 8 para ir a la oficina⁸.

En los años 60 Pizarnik trabaja en diferentes proyectos (poemas, glosas, traducciones) muchos de los cuales son re-escrituras de obras tanto propias como ajenas⁹. Entre estas últimas, se inserta la biografía novelada de Erzébet Báthory, la condesa húngara acusada de haber torturado, violado y asesinado a centenares de jóvenes mujeres¹⁰. En 1965 Pizarnik publica una larga reseña dedicada a *La contesse sanglante* (1963) de la surrealista Valentine Penrose¹¹

⁸ *Ivi*, pp. 407-408.

⁹ Entre las re-escrituras de obras de otros, figuran: *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll y algunos cantos de Maldoror de Lautréamont. Además, en los años parisinos Pizarnik traduce la novela de Marguerite Duras *La vie tranquille*, traducción publicada a finales de 2016 por la editorial Mardulce de Buenos Aires (*La vida tranquila*).

¹⁰ Existe la posibilidad de que los crímenes de la condesa Báthory fueran inventados para limitar su poder y apoderarse de sus posesiones. Cfr. T. THORNE, *La Contessa Dracula. La vita e i delitti di Erzsébet Báthory*, Mondadori, Milano 1998.

¹¹ La nota de Pizarnik se titula “La libertad absoluta y el horror” y fue publicada en la sección ‘Lecturas’ del primer número de la revista editada por Octavio Paz *Diálogos*, I (1965), pp. 46-51. A este propósito me parece interesante señalar que Pizarnik considera que ‘su estilo’ es el de esta reseña, como se lee en la entrada del 16 de diciembre de 1968: «¿Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. (...) Luego dejé de practicar esta escritura estimulante y clara y, asimismo penosa (no debo olvidar que escribía unas diez horas por día). (...) Luego, en los artículos siguientes, me mostré confusa y acaso mediocre (o, al menos, le sustraje esa suerte de *magia* o, simplemente, de belleza que amalgama el texto al que me refiero) pero insisto, una y otra vez, en la fascinación por el *tema* de mi nota. (...) Preferiría sin embargo no escribir ensayos sino prosas de ficción» (pp. 840-841).

que en los años sucesivos sigue modificando hasta transformarla en un texto biográfico-ficticio autónomo dividido en fragmentos y titulado *La condesa sangrienta*. Los once capítulos¹² están precedidos por una “Premisa” en la que el comentario impersonal¹³ acerca de la obra de Penrose, describe implícitamente el proyecto pizarnikiano:

Valentine Penrose ha recopilado documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas. Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Eluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa. La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje¹⁴.

Pizarnik transforma el horror en objeto de contemplación estética¹⁵: sádica, melancólica, despiadada y cruel, la condesa sangrienta encerrada en su castillo se mira y se duplica en su espejo y en cada una de las doncellas que sacrifica a su

¹² Los once breves capítulos o fragmentos de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik se titulan: “La virgen de hierro”; “Muerte por agua”; “La jaula mortal”; “Torturas clásicas”; “La fuerza de un nombre”; “Un marido guerrero”; “El espejo de la melancolía”; “Magia negra”; “Baños de sangre”; “Castillo de Csejtne” y “Medidas severas”.

¹³ La narración es impersonal porque la enunciación está a cargo de un/a narrador/a silencioso/a, que se manifiesta (poco) usando el habla impersonal, una tercera persona del singular, una primera persona del plural y una primera persona del singular. Cfr. F. ROCCO “Alejandra Pizarnik: de la desintegración del sujeto a la multiplicación infinita”, *Altre Modernità*, 2017, 17, pp. 82-93.

¹⁴ A. PIZARNIK, *La condesa sangrienta*, López Crespo Editor, Buenos Aires 1976, pp. 9-10. Lo que se dice de Valentine Penrose y de su obra funciona también para *La condesa sangrienta* de Pizarnik. Si se sustituye el nombre de Penrose con el de Pizarnik (y el de Eluard con el de Paz que firmó el “Prólogo” de *Árbol de Diana* en 1962), se obtiene una alusión a la «excelente poeta» argentina y a su obra, «un hermoso poema en prosa» inspirado por la figura histórica de la bella condesa húngara cuya perversión sexual y enfermedad mental la transforman en un doble de Pizarnik.

¹⁵ S. GREGORY, “Through the Looking-Glass of Sadism to a Utopia of Narcissism: Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta*”, *BHS*, LXXIV (1997), p. 297.

belleza. Además la noble húngara perversa y loca representa un doble de la escritora, el espejo que restituye a Narciso-Pizarnik, la imagen unitaria de un cuerpo de otra manera fragmentado¹⁶. En la opinión de Chávez-Silverman *La condesa sangrienta* funciona como un texto-puente porque

Stilistically it shares the lapidary, highly aestheticized and static qualities of Pizarnik's earlier poetry. Thematically, however, it represents the Rabelaisian and monstrous sexual excess of the positive (gendered and sexualized) charge, emblemized in its protagonist, the Hungarian Countess¹⁷.

En Pizarnik el cuerpo encuentra una representación lingüística, textual y formal gracias al erotismo y el humor que ella solía expresar sobre todo de forma oral o en las cartas¹⁸. De hecho, en los últimos años de vida la poeta se dedicó a escribir unos cuantos diálogos eróticos-humorísticos difícilmente publicables¹⁹, de los cuales habla en el diario y las cartas. Entre el 10 y el 16 de

¹⁶ Cfr. F. ROCCO, "Alejandra Pizarnik: *La Condesa sangrienta* e le metamorfosi dello specchio", *Letterature d'America*, XXIX (2009), 126-127, pp. 133-151.

¹⁷ S. CHAVEZ-SILVERMAN, "Gender, Sexuality and Silence(s)" en F.J. MACKINTOSH – K. POSSO (eds.), *Arbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Tamesis, Woodbridge 2007, p. 15.

¹⁸ Cfr. las cartas a Osías Stutman en A. PIZARNIK, *Nueva correspondencia Pizarnik*, Alfaguara, Buenos Aires 2014, pp. 376-390.

¹⁹ El 25 de diciembre de 1960, Pizarnik escribe en su diario: «Siempre tuve la sensación o el presentimiento de que lo único importante verdaderamente es el acto sexual. (...) Y hoy a la mañana me dije que no me voy a negar nunca más ninguna experiencia sexual, sea con quien fuere. Hasta el presente mis experiencias fueron promiscuas, de hoy en adelante lo serán más. Me acostaré con todos los que me lo pidan en tanto yo sienta el más leve deseo. Pero sólo yo sé que la quiero a M. solamente, o al menos a Augusto y a M., a ambos, juntos o por separado» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 380). Sin embargo, a pesar de su pansexualismo, Pizarnik manifestaba cierto rechazo homofóbico por la homosexualidad femenina. Por eso, es posible que decidiera no publicar los textos erótico-humorísticos, para no perder su 'persona poética pública' y por una rígida autocensura que abarcó, en sus últimos años de vida, todo lo que se refería a la (homo) sexualidad. Cfr. F.J. MACKINTOSH, "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII (2010), 4, pp. 509-535 e ID., "Autocensura y la imposibilidad del amor en Alejandra Pizarnik (1936-1972)" en M. FUENTES – P. TOVAR (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, URV, Tarragona 2011, pp. 421-428.

agosto de 1969 el diario registra la redacción de una *pièce* titulada *Los triciclos* construida a partir del diálogo entre Segismunda y Carolina²⁰. En una carta dirigida a su amiga Ivonne Bordelois el 5 de septiembre del mismo año, Pizarnik anuncia que Carolina se convirtió en un hombre (Carol)²¹. Poco después cambia también el título que pasa a ser *Los poseídos entre lilas*²² y luego *Los perturbados entre lilas* (1969). La *pièce* es una re-escritura de *Fin de partie / Endgame* de Beckett²³ con una ambientación escénica de tipo surrealista que remite al teatro del absurdo. La acción se desarrolla en una guardería porteña atemporal y onírica en la que todos se mueven montados en triciclos. En el escenario dialogan dos parejas especulares: Seg (la artista) y Car (su doble masculino) y Macho y Futerina, que se dedican a fornicar, lo que impide a Seg dormir y soñar. Los cuatro personajes son especulares, cada uno representa el doble del otro y el doble de la ‘mujer que escribe’, eje central de este escenario grotesco²⁴ e infantil, cuya fantasía los produce. *Los perturbados entre lilas* es un juego de espejos en que los reflejos encarnan aspectos de un mismo ‘yo’ que remite al de Pizarnik, la cual, en medio de este paraíso infantil contaminado,

²⁰ PIZARNIK, *Diarios*, p. 893.

²¹ En la carta a Bordelois, Pizarnik escribe: «Así que ya te hablé de Segismunda! ¿Sabes que Carolina se convirtió en un hombrecito? Sí, sucedió en la página 10. Por cierto que ahora se llama Carol» (PIZARNIK, *Nueva correspondencia Pizarnik*, p. 118).

²² *Los poseídos entre lilas* es también el título de los cuatro poemas en prosa que finalizan *El infierno musical* (1971). Cfr. PIZARNIK, *Poesía completa*, pp. 291-296.

²³ Negroni había señalado que *Los perturbados entre lilas* se inspira en la obra de Beckett (cfr. M. NEGRONI, *El testigo lúcido*, Beatriz Viterbo, Rosario 2003, p. 81); mientras que Javier Izquierdo Reyes analiza juntos el texto de Pizarnik y el de Beckett en «*Los perturbados entre lilas*» de *Alejandra Pizarnik. Una edición crítico-genética*, Tesis Doctoral dirigida por la D.ra María Belén Castro Morales, Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna, España 2013.

²⁴ En la opinión de Fishburnla *pièce* de Pizarnik convoca el ‘grotesco criollo’, movimiento teatral argentino experimental escrito por y para inmigrantes a mitad del siglo XX en el que predomina la alienación social, lo que sugiere que la obra se interprete como precursora del ‘neogrotesco’, «in which national myths and values are grotesquely parodied and aggression has become ritualized» (E. FISHBURN, “Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik” en MACKINTOSH – POSSO (eds.), *Arbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, p. 41.

crea un vacío *naïf* y violento donde los desdoblamientos del yo y sus simulacros llevan la representación al paroxismo²⁵. En la *pièce* todas las convenciones son objeto de irrisión, sobre todo las relacionadas con las costumbres sexuales y la inocencia infantil²⁶, lo que permite también que los ‘personajes’ se desvíen del sistema establecido.

Pizarnik experimenta con el lenguaje humorístico²⁷ y a pesar del escaso éxito que la lectura de algunos de esos textos produce en los oyentes, sigue redactando prosas en forma de diálogos en las cuales (se) escribe incesantemente, desdoblándose y multiplicándose en diferentes enunciantes²⁸. Por ejemplo, en unos fragmentos²⁹ hay unas cuantas voces que dialogan entre sí

²⁵ Cfr. NEGRONI, *El testigo lúcido*, pp. 83-84.

²⁶ Cfr. FISHBURN, “Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik”, p. 41.

²⁷ Por lo que se refiere a los textos humorísticos, el 2 de junio de 1970 Pizarnik anota en su diario: «Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebatara fuera de mí –a diferencia, *par ex*, de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno (o al menos me parece). Sin embargo ninguno de los poemas por reescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpétua» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 952).

²⁸ Los diarios registran el proyecto de escribir ‘voces’, por ejemplo en las entradas del 30 de septiembre y el primero de octubre de 1968: «Todo lo escrito iría en forma de diálogos. Voces. (...) Ayer descé escribir solamente voces que hablan» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 823). Y el 4 de octubre del mismo año, Pizarnik anota: «Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentinos» (*Ivi*, p. 824). Y, en una entrada del 25 de mayo de 1969 se lee «Estoy habitada por voces que son un diálogo» (*Ivi*, p. 864).

²⁹ Los cuatro fragmentos vinculados entre sí son: un índice: «VERSOS ANARQUISTAS A TU FLOR MISTICA/ VERSOS PARA DENOSTAR AL DOLAR (ciclo social)/ LIRAS PARA ESCUPIR A LA PESETA (ciclo social)/ OCTAVILLAS REALES PARA ATROFIAR A LA LIBRA ESTERLINA (ciclo social)/ EL OCASO DE LOS DOLARES (poemas alusivos)/ LA PULCRA TARDE DEL SUSPIRO QUE SE INFLAMA/ FOTOGRAFIA DEL IDEAL/ VERSOS EN UN PIS DESDE LA ESTANCIA DE PRISTINO GANADO/ DULCE DICTADURA DE MI MANO / CANTAR DEL TUYO NOD (épica)/ Fin»; el fragmento “II”; el “III” y el “VI”, titulado *El erotómano* (PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 82-89). Es posible que estos textos hayan sido redactados junto o poco

y, a menudo, hablan por asociación libre: la recitadora; la viuda del Sr. X; el profesor Grou (o Graou, Gruau, Grou); la Sra. del Vino; el psiquiatra; el ciclista; la Srta Puti (o Concepción Puti o Srta Putti); A. y la muñeca; la monja y el erotómano Edmundo. En esta especie de set psicoanalítico los involucrados en el diálogo aluden explícita e implícitamente a Pizarnik, quien es la recitadora y A. y la muñeca, y también la Srta Puti, la Sra. del Vino, la monja y el erotómano y todos los demás. Sin embargo, por lo que se refiere a la re-escritura de obras ajenas insertadas en las propias, me parece interesante señalar que el fragmento II empieza con la voz de la recitadora que enuncia: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo...», verso a partir del cual empieza un diálogo entre voces que parecen participar de un mismo sueño. La recitadora sigue declamando versos a lo largo de todo el fragmento:

«Dichoso el árbol que es apenas sensitivo...» (...)
—... «y más la piedra dura pues ésa ya no siente» (...)
—«... pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo ni mayor pesadumbre que la vida...» (...)
—«...que la vida consciente» (...)
—«Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,» (...)
—«... y el temor de haber sido, y un futuro terror...» (...)
—«Y el espanto seguro de estar mañana muerto, y sufrir por la vida, y por la sombra, y por lo que no conocemos y apenas sospechamos, y...»³⁰.

Se trata del poema de Rubén Darío “Lo Fatal”³¹, del que se reproducen, con variación mínima, los dos primeros cuartetos y el primer verso del primer terceto³². Sin embargo, del poema original falta el final, es decir:

después de la *pièce*, de la cual mantienen la forma dialogada que Pizarnik utiliza también en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

³⁰ PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 83-86.

³¹ *Cantos de vida y esperanza*, 1905.

³² En el primer cuarteto la variación está en el segundo verso, donde Darío dice “porque esa” Pizarnik pone “pues ésa” y en el cuarto verso que en Pizarnik termina con “vida”, al cual añade otro “que la vida consciente”.

y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba aguarda con su fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos
ni de dónde venimos!...³³.

La ausencia de los versos finales de “Lo Fatal” no es casual, ya que remiten al deseo (de la carne y de la muerte) que en Pizarnik se vincula también a no saber ni a dónde va (con la escritura), ni de dónde viene. Además, la re-escritura de Pizarnik no se limita al poema de Rubén Darío³⁴ porque entremezcladas con los versos del maestro del Modernismo utilizados para decir lo que la voz de la recitadora calla, hay otras alusiones y distorsiones literarias, como por ejemplo:

–Dejadme seguir a orillas del mar –dijo la recitadora. (...)
–Debe de ser el espectro de la rosa –dijo la recitadora pensando en «El rosal de las ruinas» y viceversa³⁵.

donde se alude al estribillo de un romance de Luis de Góngora “Dejádme llorar a orillas del mar” (1580), y se convocan el poema de Thèophile Gautier “Le Spectre de la Rose” (1830)³⁶ y “El rosal de las ruinas” (1916) del dramaturgo argentino Belisario Roldán. Pizarnik sigue redactando textos erótico-humorísticos algunos de los cuales confluyen en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970), que cuenta la historia de la pirata-polígrafa que se dedica a escribir saqueando textos ajenos. La obra contiene dos índices, “Índice ingenuo (o no)” e “Índice piola”, y una “Praefación” donde se lee que:

³³ R. DARÍO, “Lo Fatal” en ID., *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Cátedra, Madrid 2016, p. 466.

³⁴ En el diario hay muchos ejemplos de la admiración de Pizarnik hacia Rubén Darío, con el cual compartía el culto a la belleza. En la entrada del 14 de junio de 1969 Pizarnik escribe: «Me gusta Rubén Darío, me gusta *interiormente*. Empiezo a quererlo, si bien era un poeta “burgués”» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 871).

³⁵ PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 84-85.

³⁶ Además implícitamente Pizarnik alude también al espectáculo de danza inspirado por el mismo poema de Gautier, creado por Diaghilev en 1911 e interpretado por Nijinski con la música de Carl Maria von Weber y la coreografía de Mijail Fokine.

Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentecón llamado haschich: LA PÁJARA EN EL OJO AJENO.

–¡Hideputas! –dije en Jijón, mientras en Jaén tres cigüeñas negras cambian de puta.

Ocultas tu voluptad antes que la voz del matante miedo ritme esta prosa por pendientes desfavorables. Voy a entrar en mi castillo de papel acompañada por un perro de niebla.

–Lo perro es una cosa o una esencia que cada atardecido siente a solas –respodencó. (–It’s O.K.) (...)

Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor³⁷.

Hilda entra en su «castillo de papel acompañada por un perro de niebla» y rodeada por el loro Pericles, la Coja Ensimismada y Flor de Edipo Chú. En el fragmento titulado “Aclaración que hago porque me la pidió V.”, se aclara que:

Alguien me pide que explique a los horrendos lectores lo siguiente:

- 1) Cada vez que un nombre empieza por *Pe* designa fatalmente al loro Pericles. (...)
- 2) Mismo método aplicado a la Coja Ensimismada. Ella es todo lo que empieza por *Co*.
- 3) Ídem para Flor de Edipo Chú. Todo lo que empieza con *Chú* es él y viceversa³⁸.

Pericles es el enunciante, el «pobre periquito que perora para Pizarnik»³⁹, inicado a la literatura por Hilda, a la cual no le es concedido hablar. De hecho, todos los personajes de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* son criaturas verbales imaginadas por Hilda, la cual es el producto de la imaginación de su doble, es decir Pizarnik. Todos conviven en el mismo universo de contaminación del sentido, todos son «disfraces que se vuelven autorreferencias, inversiones, travestismo, transmutación»⁴⁰. No es

³⁷ PIZARNIK, *Prosa completa*, p. 94.

³⁸ *Ivi*, p. 95.

³⁹ *Ivi*, p. 159.

⁴⁰ NEGRONI, *El testigo lúcido*, p. 95.

casual, entonces, que *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* se sitúe:

a mitad de camino entre el parlamento teatral y la narración [donde] tanto el registro teatral como el narrativo resultan invalidados por los juegos lingüísticos, que se prodigan en la pluralidad casi vertiginosa de voces que pueblan los textos y entre las que se cuenta la narrativa, ya que los breves momentos de narración que sostienen las voces están casi sin excepciones en primera persona del singular. Esto la lleva a participar, en su carácter de voz, del inagotable juego lingüístico con el significante típico de aquellas, de la misma manera en que participaba de la actitud no dialógica con el oyente⁴¹.

Las últimas prosas de Pizarnik atacan la lengua en su origen, la invierten, la vuelven anómala y tartamuda, intentando destruirla. El lenguaje se tensa y se rompe, alcanzando el límite en que dibuja su afuera con palabras que son meros residuos sonoros que flotan descentrados⁴², maquinarias «que de tanto balbucear asociaciones sórdidas se sobrecalientan –zumban palabras rojas– y explotan»⁴³; por eso las palabras abandonan de manera irreverente su función referencial y dejan de representar el mundo, quedándose abiertas a una polifonía de resonancias inesperadas. Susurrando fuera de sentido, la lengua hecha de deseos y flujos deviene ‘animal’ y encuentra el mundo de las intensidades puras, donde las formas y los géneros se derriten en una materia sin forma, hecha de signos asignificantes y sonidos desterritorializados⁴⁴.

Tanto en *Los perturbados entre lilas* como en los fragmentos de *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, el lenguaje audaz y hasta soez

⁴¹ C. PIÑA, “La profanación e inversión del proyecto narrativo”, en A. DE CHATELLUS – M. EZQUERRO (eds.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, L’Harmattan, Paris 2013, p. 183.

⁴² Cfr. G. DELEUZE, *La literatura y la vida*, Alción, Córdoba 1994, p. 68.

⁴³ P. GALLO, “«Esta obstinada manera de escribir mal»: la orgía del origen en Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini”, *Chasqui*, 2013, p. 192.

⁴⁴ Cfr. G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 19.

es una especie de obsceno *pastiche* en el cual los significados y significantes estallan en una glosolalia plurilingüe que alude compulsivamente a lo erótico y sexual⁴⁵. Para limitarse al ámbito hispanohablante, el tema de la sexualidad y/o el erotismo, es uno de los ejes centrales del arte Barroco clásico, del Modernismo dariano y del Neobarroco latinoamericano. De manera seria o paródica, la presencia del Siglo de Oro español es evidentetanto en la poesía como en la prosa de Pizarnik⁴⁶; mientras que, por lo que se refiere al legado modernista, la admiración de Pizarnik se manifiesta también en “Sobre un poema de Rubén Darío”, poesía publicada dos veces en 1972⁴⁷. Sin embargo, lo que permite a la escritora argentina complejizar sus prosas erótico-cómicas, son algunas estrategias lingüísticas y textuales que caracterizan el postmodernismo: la inter e intra textualidad, la metaficción, el *pastiche*, la parodia y hasta la autoparodia⁴⁸. De hecho, es en el marco de la postmodernidad, época en que entran en crisis los

⁴⁵ Cfr. NEGRONI, *El testigo lúcido*, p. 92.

⁴⁶ Cfr. F. COPELLO, “Alejandra Pizarnik y el Siglo de Oro español”, en L. FUNES (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Miño y Dávila, Buenos Aires 2016, pp. 151-160. En los diarios hay muchas anotaciones relativas a autores y obras del Barroco clásico, entre los cuales mencionamos: Calderón (*La vida es sueño*); Quevedo (*El Buscón*, *Sueño del infierno*, *La hora de todos*, *La Perinola*, *La visita de la muerte*, *Marco Bruto*); Cervantes (*Quijote*); Lope de Vega (*Romance a Belisa*); Sor Juana; Góngora; Garcilaso; Fray Luis; la novela en forma de diálogo *La lozana andalusa* de Francisco Delicado. No es casual, entonces, que en las últimas prosas erótico-humorísticas de Pizarnik abunden las figuras retóricas (antítesis, equívocos, paronomasias, paralelismos); las estrategias (polisemia, anfibología, nonsense, reificación, animalización, el mundo al revés); los temas y hasta los personajes del Barroco clásico. Por ejemplo el nombre de Segismunda, la artista de *Los perturbados entre lilas*, es un homenaje a Sigmund Freud, y sobre todo a Segismundo de *La vida es sueño*, el drama calderoniano sobre la libertad del ser humano y los límites impuestos por la ética social o la razón de Estado.

⁴⁷ El poema fue publicado en la revista mexicana *Diálogos* en julio-agosto de 1972 y en el diario argentino *La Nación* el 10 de septiembre de 1972, dos semanas antes de la muerte de la escritora. Junto a otros no publicados en libro o inéditos, “Sobre un poema de Rubén Darío” está ahora en la sección “1962-1972” de los “Poemas no recogidos en libros” en PIZARNIK, *Poesía completa*, p. 371.

⁴⁸ Cfr. ROCCO, *Una stagione all'Inferno*, pp. 95 y ss.

discursos totalizadores y las identidades fijas, que se sitúa la propuesta neobarroca latinoamericana, a la cual remite el exuberante y caótico juego polifónico entre refracciones de un mismo ente en diálogo consigo mismo que aparece en las últimas prosas de la escritora argentina⁴⁹.

Para Sarduy la marca del Neobarroco es

la materia fonética y gráfica en expansión accidentada, (...) irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informable. (...) un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que quizás vuelve a cerrarse sobre sí mismo⁵⁰.

⁴⁹ Entre las estrategias lingüísticas y textuales del Neobarroco latinoamericano presentes en las últimas prosas de Pizarnik mencionamos: el lenguaje exuberante y cargado de imágenes eróticas (incluyendo lo obscuro y perverso); la voz narrativa que se desplaza entre distintas personas gramaticales y/o entre distintos sujetos discursivos; el uso de la metaficción; los cambios de perspectivas; la ruptura de la linealidad espacio-temporal y la falta de una estructura argumentativa coherente.

⁵⁰ S. SARDUY, "Nueva inestabilidad", en ID., *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1987, p. 41. Además, el Neobarroco remite a «imágenes difusas, sin emisor aparente ni destinatario: no sabemos de qué estas obras, con su carácter propio de residuo o de exceso opaco son el emblema confuso, la *retombée*, ni si de algo lo son. (...) El barroco del siglo XX podría pues identificar algunas de sus coordenadas propias, (...) ni escritura de la fundación –ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fossil) y borrado– ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas» (*Ivi*, pp. 35-40). Sarduy considera *retombée* «toda casualidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no suceder en el tiempo, sino coexistir; la "consecuencia" incluso, puede preceder a la "causa"; ambas pueden barajarse (...), es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble – la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia» (*Ivi*, p. 35, nota 1).

Pizarnik había leído *De donde son los cantantes* en 1969⁵¹ y conocía a Sarduy cuya obra le resultaba ‘demasiado calculada’⁵². Sin embargo, en las últimas prosas Pizarnik utiliza estrategias lingüísticas y textuales que en el Neobarroco remiten a la representación simbólica y crítica de la sexualidad, mediante la cual cuestionar los patrones estables de la identidad (sexual y cultural) impuestos por el orden occidental heteronormativo. Además, en todo escrito pizarnikiano se manifiesta la alternancia de pronombres (tanto singulares como plurales) para referirse a las múltiples refracciones del mismo ‘ente’, a lo que se añade la inserción de fragmentos o palabras en otros idiomas (francés, inglés, alemán, ídish, ruso, catalán, latín e italiano) que señalan un cambio de

⁵¹ El diario registra la lectura de obras de Sarduy entre septiembre y octubre de 1969 (PIZARNIK, *Diarios*, pp. 901-910). El 7 de septiembre de 1969 Pizarnik anota: «Libro de Sarduy: *De donde son los cantantes*. Es envidiable su escritura (se lo siente gozoso de escribir)» y tres días después añade: «*Lecturas: Sarduy* (me gusta mucho su libro –sobre todo la parte del sainete)» (*Ivi*, pp. 901-902) lo que señala cierta admiración hacia el escritor cubano y su novela. No es casual, entonces, que en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* se aluda a *De donde son los cantantes*, en que el autor dialoga con sus cuatro personajes, que son cuatro refracciones del mismo yo que dialogan entre sí: «Cuatro seres distintos y que son uno solo» (S. SARDUY, *De donde son los cantantes*, Cátedra, Madrid 1997, p. 103). Flor de Edipo Chú parece ser la parodia de Flor de Loto, la vedette travesti presente en la obra del escritor cubano, a la cual remiten también los títulos mayúsculos de los fragmentos de *La bucanera...* que tienen el mismo estilo de los utilizados por Sarduy en *De donde son los cantantes*. Lo que alude a la posibilidad que el texto de Pizarnik contenga una parodia de la novela del escritor cubano, al estilo del cual podría remitir también el *pastiche*.

⁵² Los dos escritores se conocieron en París, donde ambos habían llegado desde sus países de origen (Pizarnik en 1960 y Sarduy en 1961). En una carta a Manuel Mujica Láinez (1965?), Pizarnik le aconseja llevarse copias de su obra a París para regalarlas, entre otros, a Sarduy, del cual dice: «Este joven lector de español de las edic. du Seuil es más amigo de Héctor Bianciotti que mío» (PIZARNIK, *Nueva correspondencia Pizarnik*, p. 213). En una carta del 19 de agosto (de 1969?) a Ivonne Bordelois se lee: «Por aquí vino Severo Sarduy. Muy encantador pero nada más pesado para leer que sus libros. Está lleno de maestros y, a diferencia de mí, tiene definiciones sobre la literatura y la delimita y la mide y la calcula. A pesar de todo escribe bien. Pero acaso moleste el exceso de cálculo...» (*Ivi*, p. 117). El diario registra también el envío de unas cartas a Sarduy (el 12 de junio de 1969, PIZARNIK, *Diarios*, p. 870) y la lectura de sus obras entre septiembre y octubre de 1969 (*Ivi*, pp. 901-910).

enunciante. Los múltiples estratos subjetivos no ocultan del todo a la polígrafa, cuya instancia narrativa logra asomarse al texto. Por ejemplo, en el *Proemio de la fraguadora* se lee:

Una costumbre aneja y añeja aconseja y aconseja la gratitud en los proemios. De donde se deriva mi declarado reconocimiento (...) a la Asociación Literaria Reina Menstruy –de Casilda– cuya beca Juana Manuela Gorriti, (...) me regaló ocio suficiente para mallarmearme de risa igual que cuando uno pierde una mano, en su lugar de ausente crece este guante de papel que abre o cierra a su duque de Guisa, (...), el espacio donde celebramos la fiesta de mis voces vivas. El lector excusará mis imprecaciones, mis impropiedades, mis denuosos y mis ex Marco Abruptos. Esta exigencia de ser excusada se acompaña de una severísima aseveración que la Sanseverina formuló cuando, a propósito de Ahasverus, Cartuja de Parma preguntó:

–Existe, ché? (Est-ce qu’il existe, Tché?)

–Poco importa, puesto que sufre. Pero si preferís obrar como los mierdas, ajetréate, jugá al ajedrez con Cristina y Descartes, y proferí la proverbial cantilena de los mierdas.

–¿Qué dicen los mierdas? –dijo, demudada, la Cartuja de Esperma.

–¿Qué van a decir? ¿Encima que son mierdas querés que digan frases memorables?

–¿Qué he de agregar si Plinio el Joven y Aristarco el Terco definieron para siempre el invisible fin de todo jardín? Porque yo, en 1970, busco lo que ellos en 197. ¿Y qué buscás, ché?, me dirá un lector. A lo cual te digo, ché, que busco un hipopótamo⁵³.

⁵³ PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 96-97. Dejando de lado lo escatológico, me parece interesante señalar algunas alusiones implícitas y explícitas a autores y obras de distintos ámbitos lingüísticos, literarios y culturales: Juana Manuela Gorriti, Lewis Carroll (el hipopótamo y el jardín, que alude también a Rubén Darío); el rey persa Asuero y el judío errante Ahasverus; la lengua y la cultura francesa (Duque de Guisa, Mallarmé, *La cartuja de Parma* de Stendhal, Descartes); la cultura clásica (Plinio el Joven, Aristarco el Terco, Marco Abruptus donde éste remite también a la obra de Quevedo –*Marco Bruto*– mencionada también en la nota 46). Además la fantomática Asociación Literaria de la Reina Menstruy de Casilda me parece aludir a ‘la escuela neobarroca’ de Sarduy, quien podría estar ocultado detrás de la Reina Menstruy, donde Casilda es un pueblo cubano del municipio de Trinidad, en la provincia de Sancti Spíritus y también una una localidad del sur de la provincia argentina de

Sea cual fuere la intención de Pizarnik acerca de la enunciación que contenía la multiplicación rizomática de ‘todos los que ella era’, su devenir minoritario, excéntrico y marginal se relaciona con la escritura y lo sexual, los dos pilares de su sabiduría⁵⁴ inhibidos por las internaciones en la Sala de Psicopatología del hospital Pirovano de Buenos Aires. En los últimos dos años de vida, Pizarnik se pierde a sí misma y se suicida a finales de septiembre de 1972, no sin dejar, de este lado del espejo, la vida-obra de la polígrafa que quiso escribir «el retrato de la artista adolescente»⁵⁵.

Santa Fe. A esto se añade la información acerca del *hic et nunc* de la escritura pizarnikiana, cuando ‘yo’ afirma buscar un hipopótamo en 1970.

⁵⁴ El 12 de marzo de 1965 de Pizarnik anota en el diario: «Si no me escribo soy una ausencia. El sexo y la escritura me permiten tener forma de algo» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 713). Mientras que en una de las anotaciones de diciembre de 1971, se lee: «Como si escribir me estuviera prohibido. ¿Y por qué no me estaría? La escritura, el sexo: mi ausencia actual de estos dos pilares de la sabiduría. Heme aquí escribiendo en mi diario, por más que sé que no debe ser así, que no debo escribir mi diario» (*Ivi*, p. 981).

⁵⁵ Por lo que se refiere a lo que Pizarnik quería escribir en prosa, el 8 de diciembre de 1958 su diario registra que: «la aspiración oculta es ésta: la historia de una muchacha, es decir, una suerte de «retrato de la artista adolescente», novela que debiera reflejarme, a mí y a mis circunstancias» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 210). En cambio, en París, cuatro años después, escribe: «Lo que quisiera que mi libro dijese es la promiscuidad y la pulverización de la conciencia de una adolescente solitaria, llena de clichés solitarios. O sea mi adolescencia y mi situación de ahora: la imposible reconstrucción moral, la falta de fe, la voluntad» (*Ivi*, p. 581). Pizarnik consideraba necesario tener un cuerpo adolescente para su ‘performance artística’ y estaba aterrada por el paso del tiempo, como se lee en la entrada del 25 de agosto de 1960: «Por un instante, en la playa, se me presentó la vieja imagen de la adolescente que quise ser: una muchacha de rostro fino y noble, bella tal vez pero de una manera sobria, que lleva por la playa soleada su cuerpo menudo y armonioso, un poco ambiguo sexualmente, pero no demasiado y en todo caso sería una ambigüedad provocada por lo juvenil de ese cuerpo y no por un conflicto sexual. (...) me molesta mi carencia de edad visible: a veces me dan catorce años y a veces diez años más de la edad que tengo, lo que me angustia mucho no por miedo a la vejez ni a la muerte (las llamo a gritos) sino porque sé que necesito de un cuerpo adolescente para que mi mentalidad infantil no sienta la penosa impresión de ser una niña perdida dentro de un cuerpo maduro y ya afligido por el tiempo» (*Ivi*, pp. 484-485).

Questo volume è stato stampato
nel mese di gennaio 2019
su materiali e con tecnologie ecocompatibili
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-411-0

ISSN: 2035-1496

