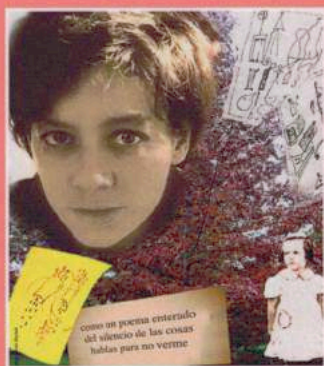


# Créations au féminin

Bajo la dirección de  
Adélaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro

## Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede



*Études*



Créations  
au  
féminin

L'Harmattan

**Créations au féminin**  
*Collection dirigée par Michèle Ramond*

La nouvelle collection accueille des essais valeureux sur ce « féminin » que les créations des femmes comme celles des hommes construisent dans le secret de leur fabrique imaginaire, au-delà des stéréotypes et des assignations liées au sexe. Nous ne nous limitons pas, même si en principe nous les favorisons, aux écrivains et aux créateurs « femmes », et nous sommes attentifs, dans tous les domaines de la création, à l'émergence d'une pensée du féminin libérée des impositions culturelles, comme des autres contraintes et tabous.

Penser le féminin, le supposer productif et actif, le repérer, l'imaginer, le théoriser est une entreprise sans doute risquée ; nous savons bien cependant que l'universel est une catégorie trompeuse et partielle (et partielle) et qu'il nous faut constamment exorciser la peur, le mépris ou l'indifférence qu'inspire la notion de féminin, même lorsqu'elle concerne l'art et les créations. Malgré les déformations simplistes ou les préjugés qui le minent, le féminin insiste comme notion philosophique dont on peut difficilement se passer. Cette collection a pour but d'en offrir les lectures les plus variées, imprévues ou même polémiques ; elle prévoit aussi des livres d'artistes (photographes, plasticiens...) qui montreront des expériences artistiques personnelles, susceptibles de faire bouger les cadres et les canons, et qui paraîtront sous forme de e-books.

**Dernières parutions**

François BARAT, *Face à la jeune fille suivi de La jeune fille des Gobelins. Récits cinéma*, 2013

Elisabeth CAMPAGNA-PALUCH, *La légende des femmes. Récit anthropologique*, 2013.

Clara JANES, *Le mot et le secret. A propos de T.S. Eliot, Vladimir Holan, Yves Bonnefoy, Rilke...*, 2012.

Nadia MEKOUAR-HERTZBERG, *Une autre écriture de l'intimité. Les jardins et les labyrinthes de Clara Janés*, 2012.

Christiane CHAULET ACHOUR, *Écritures algériennes. La règle du genre*, 2012.

Catherine PELAGE, *Diamela Eltit. Les déplacements du féminin ou la poétique en mouvement au Chili*, 2011.

Michèle RAMOND, *Quant au féminin. Le féminin comme machine à penser*, 2011.

Séverine HETTINGER, *Mémoires d'une poupée allemande. Pièce philosophique en deux Actes et dix Tableaux*, 2011.

Jeanne HYVRARD, *Essai sur la négation de la mère*, 2011.

Michèle RAMOND, *Masculin/féminin ou le rêve littéraire de García Lorca*, 2010.

Bajo la dirección de  
Adélaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro

**Alejandra Pizarnik:**  
**el lugar donde todo sucede**

*Études*

L'Harmattan

# Índice

Prólogo	
Adélaïde de CHATELLUS .....	7

## Capítulo I: Figuras de Alejandra

Sylvia MOLLOY	
Figuración de Alejandra .....	15
<i>Alejandra y Sylvia (y vice versa)</i> .....	25
Andrea OSTROV	
Cartas desde París .....	39
Mercedes ARRIAGA FLÓREZ	
Alejandra : radiografía del dolor .....	53
Erika MARTÍNEZ	
El siniestro y su legado .....	61
Alicia BORINSKY	
¿Dónde está la niña? .....	71

## Capítulo II: Variaciones poéticas

Carolina DEPETRIS	
Alejandra y la mística .....	79
Dores TEMBRAS	
El espacio del poema: del centro al jardín .....	89
María Isabel CALLE ROMERO	
Simbología de la destrucción .....	101
Florinda F. GOLDBERG	
La poética de lo pequeño .....	113
Adriana ASTUTTI	
Alejandra y Osvaldo Lamborghini: en el umbral .....	129

## Capítulo III : Escritura / Lectura

Nora CATELLI	
Los <i>Diarios</i> : estrategias de lectura .....	141
Carolina VRECH	
La escritura fragmentaria en los <i>Diarios</i> .....	151

## Lo siniestro y su legado

Erika MARTÍNEZ

Hace ya varias décadas que leemos a Alejandra Pizarnik desde el imaginario que atraviesa sus versos, el grotesco que los deforma, la opacidad de su lenguaje. Partiendo de ahí, es posible que también pueda leerse su obra como una anticipación del desquiciamiento discursivo de la última post-dictadura argentina. Como señala Anahí Mallol, Pizarnik hizo una madriguera de su propia poesía, “una madriguera de múltiples entradas, redes de distribución, más de un nido y más de un sentido, que terminó volviéndose un modo de leer” (Mallol 2003: 7).

Mucho antes de este desquiciamiento, uno de los legados más claros de la poeta argentina fue la influencia que ejerció sobre los llamados neorrománticos, escritores agrupados en torno a la revista *Último Reino*<sup>1</sup>. Víctor Redondo escribía así en su primer número: “El grupo que se nuclea alrededor de esta revista retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los últimos reinos, y, no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura” (Redondo 1979: 2). Su poética fue objeto, sin embargo, de una intensa polémica estético-ideológica, que Ricardo Ibarlucía resumió con estas palabras:

---

<sup>1</sup> Aparte de Víctor Redondo y Gustavo Margulies, el grupo estaba integrado por Mario Morales, Mónica Tracey, Daniel Chirom, Horacio Zabaljáuregui, Luis Benítez, Eduardo Álvarez Tuñón, Jorge Zunino, Guillermo Roig, Enrique Ivaldi, María Julia De Ruschi Crespo, Roberto Scrugli, María del Rosario Sola, Pablo Narral, Susana Villalba y Daniel Arias, entre otros. Gran parte de ellos provienen de dos grupos anteriores: “Nosferatu”, formado en torno a la figura de Mario Morales, y “El sonido y la Furia”, integrado por poetas como Víctor Redondo, Susana Villalba o Mónica Tracey.



El problema consiste en que el alzamiento neorromántico, aunque trata de inscribirse en una tradición de la ruptura, se consuma como gesto antimoderno, confundiendo la crítica moderna del sujeto con el asalto religioso a la razón. La consecuencia de esta actitud es un vanguardismo domesticado, estéticamente amnésico, desprovisto de ironía y falta de parodia, que no puede presentarse como poética de la resistencia, sino apenas como discurso de la crisis.

(Ibarlucía 1988: 29)

Los conflictos de recepción del neo-romanticismo coincidieron, en algunos puntos, con los conflictos de recepción de la obra de Pizarnik, rechazada en ocasiones por un supuesto esencialismo, hermetismo y cierta tendencia a la cursilería que no ha dejado de señalar parte de la reciente poesía argentina. Si sucedió así es quizás porque –como explica Delfina Muschietti– “los poemas, como cuerpo violentado, se exponen en ese ‘yo’ deshecho, triturado y fragmentado, y un cierto grado de lo cursi resulta inevitable en la poesía. Sin la máscara protectora del narrador, la poesía exhibe lengua, música, carne” (Muschietti 2001). Como es sobradamente conocido, Alejandra Pizarnik frecuentó una versión muy Lewis Carroll de la infancia en femenino, dialogando con *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*. Tras sendos artículos de Isabel Cámara y Cecilia Propato<sup>2</sup>, Fiona J. Mackintosh realizó un estudio minucioso sobre el impacto de Alicia en la obra de la poeta argentina, señalando dos caminos fundamentales: el de la cita literal y el del uso del jardín como símbolo, sin olvidar la incorporación del humor enigmático de Carroll, al que Pizarnik añadirá una buena dosis de siniestro. Escribe Mackintosh:

[...] in her poetry, the garden becomes a powerful yet ambiguous symbol of a fascinating other world beyond this one, a world which could provide a dwelling place for the poet. In an interview with Martha Moia, Pizarnik comments: “Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: ‘Solo vine a ver el jardín’”

(Mackintosh 1999: 43).

---

<sup>2</sup> Isabel Cámara. “Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik”. *Revista Iberoamericana* 132-33 (julio-diciembre 1985): 581-89. Propato, Cecilia. “Los poseídos entre lilas de Alejandra Pizarnik y el nonsense de Carroll”. *Poéticas* 8. *Argentinas del siglo XX: Literatura y Teatro*. Jorge Dubatti (comp.). Buenos Aires: Belgrano 1998: 203-212.

Mackintosh analiza en su ensayo la transformación de la cita de Carroll ("I only wanted to see what the garden was like") en un auténtico mantra, la forma en que la cita va acumulando nuevos sentidos y el símbolo del jardín deviene en el espacio deseado y vedado de la muerte.

De todas las variantes del grotesco, quizás la más emparentada con Pizarnik sea la del grotesco modernista, de carácter fuertemente existencial. El grotesco fue definido por Wolfgang Kayser como aterrador y hostil, extraño e inhumano, ridículo y caricaturesco: "Lo grotesco es el mundo distanciado, donde deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares" (Kayser 1964: 224). Por esa vía entra, en la poesía de Pizarnik, esa distorsión en virtud de la cual cierta realidad produce de forma simultánea una repulsión y una atracción que se resisten a la racionalización. Eso a lo que Kristeva llamó "abyecto" añadiendo la idea de resistencia al orden simbólico. Lejos de la desideologizada conceptualización freudiana, lo abyecto sintomatizó en la poesía argentina de la última dictadura y post-dictadura un malestar con un origen político muy concreto. En Alejandra Pizarnik, era una sombra.

Regresando a *Alicia en el País de las Maravillas*, puede afirmarse que el libro ha sido a menudo leído como una indagación en el inconsciente y en los conflictos que despierta en la mujer su exclusión del logos patriarcal, sus intentos infructuosos de formar parte de él (pienso, por ejemplo, en el conocido libro *Alicia ya no*, de Teresa de Lauretis). Curiosamente, el primer título que Carroll puso a su manuscrito fue *Alice's Adventures Under Ground*. La búsqueda del doble interior es, sin duda, una razón para explicar por qué las novelas de Carroll despertaron tanto interés en Pizarnik.

Lo interesante es que, en los poemas de la argentina, puede detectarse una toma de distancia con respecto a la propia subjetividad que, en mi opinión, desarrolla todo un proceso: del extrañamiento (*¿qué raro que yo sea esa?*) pasa a la alienación (*yo no soy esa*) y de la alienación al desdoblamiento (*yo soy otra*). La primera pregunta ya se la había hecho en los años 20 Federico García Lorca, cuando escribió en una de sus canciones "Qué raro que me llame Federico". Esta coincidencia no resulta tan extraña si tenemos en cuenta que Lorca también escribía desde la *diferencia* y que el título del poema al que pertenece dicho verso es: "De otro

modo" (García Lorca 1966: 414). Lorca también tuvo que enfrentarse a la necesidad de construir su diferencia con un lenguaje inexistente y su doble solución, como señala Juan Carlos Rodríguez, fue el teatro, como objetivación de la poesía, y la música, como símbolo de lo inexpresable (Rodríguez 1994: 64 y 80). Ninguna de las dos soluciones es ajena a Alejandra Pizarnik.

El famoso "Je est un autre" lo escribió Rimbaud en 1871, en una carta a un viejo profesor: "El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos [...]. Él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito"<sup>3</sup>. El éxtasis maligno que era la poesía para Rimbaud puede entenderse como una vía de extra-posición del yo, definido ahora por una anormalidad que trastorna al sujeto burgués moderno<sup>4</sup>: "Si todos los viejos imbéciles no se hubieran aferrado a la falsa concepción del yo -escribe Rimbaud-, no tendríamos ahora que barrer los millones de esqueletos que, desde tiempo inmemorial, han ido acumulando sus inteligencias tuertas, vanagloriándose a la vez de ser sus autores"<sup>5</sup>. Ese yo anormal que surge de las sombras no es otra cosa que un desarrollo del tópico romántico del "hombre subterráneo", materialización de una verdad íntima que necesita ser expresada y que solo puede lograrlo por una vía totalmente irracional.

No es ajena a esta ideología la aparición en el siglo XX de otra noción paralela que podemos denominar "mujer subterránea". Una triple raíz explica su proliferación:

La adscripción de la mujer al ámbito de lo privado desde que éste quedó separado del espacio de lo público, y su vinculación con los elementos caracterizadores de dicho espacio: la intimidad y la sensibilidad.

El desplazamiento de la poesía al espacio de lo privado a partir del Romanticismo y su consecuencia inmediata: el becqueriano "poesía eres tú".

---

<sup>3</sup> La "Carta del vidente a Paul Demeny" está incluida en el libro *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud* (1945).

<sup>4</sup> Sobre la reacción cultural de la pequeña-burguesía finisecular contra el proyecto positivista y la idea de progreso científico-técnico puede leerse Rodríguez y Salvador 1994: 186-208.

<sup>5</sup> Cit. Millán Alba en Rimbaud 1991: 36.

La persistente definición androcéntrica de lo femenino como irracional frente a la racionalidad masculina.

Ese yo siniestro (y *sinister* significaba literalmente en latín “de origen incierto”) surge de las sombras como un síntoma del trastorno del sujeto burgués, pero también del sujeto femenino en su seno. Si la lectura de Carroll que primaba en Pizarnik era la de la niña perdida, en otras poetas argentinas posteriores a ella es posible leer el País de las Maravillas como una alegoría de la dictadura, dicho esto al margen de la intención de las autoras<sup>6</sup>. Frente a la normalidad fingida que instauró el último régimen militar, la poesía se presenta más que nunca como un espacio de anormalidad. Evidenciar lo monstruoso que hay debajo también es una forma de custodiar la palabra, aunque morsa y poeta sean dos guardianes muy diferentes.

Tomando un pequeño desvío musical, no se puede dejar de citar la famosísima “Canción de Alicia en el País”, compuesta por el rockero argentino Chazzy García para el grupo Serú Girán en 1980. La canción sorteó la censura y se convirtió en un himno para su generación. Como dice el estribillo, el País de las Maravillas se ha vuelto un infierno muy real del que ya no se puede salir:

Quién sabe Alicia, este país  
no estuvo hecho porque sí.  
Te vas a ir, vas a salir  
pero te quedas.  
¿Dónde más vas a ir?  
Y es que aquí, ¿sabés?,  
el trabalenguas traba lenguas,  
el asesino te asesina  
y es mucho para ti.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

Al final de la *Voluntad de saber* (1976), Foucault apunta las bases de un concepto que desarrollarían posteriormente Agamben y

---

<sup>6</sup> Pueden encontrarse referencias directas o indirectas al imaginario de Carroll en *La otra ciudad* (1980), *La balada de Cordelia* (1984) y *Rojo junio* (1988) de Paulina Vinderman, en *La casa grande* (1986) de Tamara Kamenszain, en *Sobrescrituras* (1987) de Susana Pujol o en *Oficiante de sombras* (1982) de Susana Villalba.



Sloterdijk: la biopolítica, entendida como resultado de la instrumentalización de la vida natural por el poder político en los umbrales de la vida moderna (Foucault 2007: 173). “Durante milenios –escribe Foucault– el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (17). Con especial éxito desde 1789, el humanismo no fue una doctrina inocente dictada por “hombres buenos”, sino el resultado de una sistematización de las políticas de domesticación del ser humano. Para Sloterdijk y Agamben, es necesario, por ello, repensar el humanismo, con Nietzsche en el centro del conflicto.

El impulso domesticador del humanismo puede ser entendido, sin embargo, no solo como una política de cría del hombre sobre el hombre, sino también como una política de cría del ser humano sobre sí mismo, como una autodomesticación, consecuencia de la interiorización individual del orden biopolítico. De ahí quizás el miedo del animal doblegado. Escribe Pizarnik: “¿Es que yo soy, verdad que sí? / ¿no es verdad que yo existo / y no soy la pesadilla de una bestia?” (Pizarnik 2001: 97-98). La poesía de Pizarnik es, en ese sentido, riquísima y recurre a un bestiario incansable en su redefinición de la subjetividad. Cada uno de esos animales está connotado de oscuridad y extrañeza, está amenazado:

Qué bestia caída de pasmo / se arrastra por mi sangre / y quiere salvarse? (Pizarnik 2001: 78)  
Es el miedo, / el miedo con sombrero negro / escondiendo ratas en mi sangre. (87)

La crisis del humanismo, desencadenada en la segunda mitad del siglo XX, es una crisis de la subjetividad donde se evidencia, más que nunca, que la guía del humanismo amansador no era un agente sino un “poder oculto tras el poder”: la forma en que saber y poder se han articulado a lo largo de la historia. ¿Pero cómo ser hombre frente a un horizonte post-humanista? Y sobre todo, ¿cómo ser mujer? ¿Cómo superar una humanidad conceptualizada sobre la exclusión de lo femenino, estar de vuelta antes de haber llegado?

A partir de estos conflictos, puede leerse la poesía de Pizarnik como un cruce de voces y discursos donde se materializa el poder sobre los cuerpos, el sometimiento de la vida y sus consecuencias: la crisis de la mansedumbre y los procesos domesticadores, la interiorización de las técnicas practicadas por el hombre para criar hombres. Pero también la crisis de los sistemas morales tras la muerte de Dios que habría instalado al ser humano en la orfandad moral. En su lugar, puede detectarse un proceso de discusión de las políticas de los cuerpos, muy presente en la poeta argentina y que funciona como una puerta de emergencia, la salida a lo siniestro:

El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo. (253)

Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz. (244)

Mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar. (252)

La poesía de Pizarnik es un ejemplo significativo de la identificación entre el ser y el lenguaje que conlleva la desaparición del sujeto. Así, en *El infierno musical*, podemos leer (263):

¿Y qué es lo que vas a decir?  
Voy a decir solamente algo.  
¿Y qué es lo que vas a hacer?  
Voy a ocultarme en el lenguaje.  
¿Y por qué?  
Tengo miedo

En “Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje”, Gianni Vattimo hace un análisis de la concepción poética del filósofo alemán, valiosa tal vez para afrontar los textos de Pizarnik. Apunta Vattimo que el ser es a la muerte lo que el lenguaje es al silencio. Así, es posible relacionar el “ocaso del lenguaje” y el “ocaso de la subjetividad moderna”. Por otro lado, más que ocaso, se ha hablado en relación a Pizarnik de una escisión. Una escisión que podría remontarse a la condena a muerte del sujeto: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (65). A menudo, dicha escisión deriva, como decíamos, hacia diferentes formas de animalización o incluso de objetualización, muy visible en el caso

de Pizarnik en su amplio imaginario de muñecas. En "Piedra fundamental", puede leerse a modo de poética: "Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado [...]. Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca" (264). Y yendo un poco más lejos: "Una niñita lautreamontiana atraviesa una página para desaparecer con la idea de sacar siempre los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás" (295).

En virtud del choque discursivo señalado, la criatura subterránea de la obra de Pizarnik puede ser definida, con todas sus consecuencias, como una forma de perturbación de la racionalidad humanista burguesa. De una subjetividad que se devora a sí misma.

Una de las definiciones de la palabra "siniestro" que ofrece el DRAE es: "Propensión o inclinación a lo malo; vicio o costumbre que tiene el hombre o la bestia". Pero esta versión de lo siniestro es también la que refleja esa máquina de generar dobles que es el espejo. Analizando *Los elixires del diablo* de Hoffmann, Freud ya señaló el tema del doble como uno de los posibles orígenes de *Das Unheimliche*. ¿Acaso no se refería a ello Borges cuando tachó tanto a los espejos como a la cópula de abominables? Escribía así Baudelaire en su "Heautontimorumenos" (o sea, el que se daña a sí mismo):

Ne suis-je pas un faux accord  
Dans la divine symphonie,  
Grâce à la vorace Ironie  
Qui me secoue et qui me mord ?  
  
Elle est dans ma voix, la criarde !  
C'est tout mon sang, ce poison noir !  
Je suis le sinistre miroir  
Où la mégère se regarde.  
  
Je suis la plaie et le couteau !  
Je suis le soufflet et la joue !  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau !<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> En traducción de Ángel Lázaro: "¿No soy un acorde falso / de una bella sinfonía, / mientras me sacude y muerde / esta voraz ironía? // Ella es sangre de mi sangre / y de mí mismo el reflejo. / La furia en mí se contempla, / yo soy su siniestro espejo. // Soy la herida y el cuchillo, / soy el esclavo y el

A este siniestro parece responder Pizarnik en los siguientes versos del *Árbol de Diana*:

Miedo a ser dos  
camino del espejo:  
alguien en mí dormido  
me come y me bebe.

La obra de Pizarnik ha sido a menudo analizada a la luz de una realidad íntima soterrada. Esa criatura subterránea puede entenderse como una variante histórica del “discurso de doble voz”, tal como lo definió Elaine Showalter, pero también como una manifestación específica de la tendencia de los discursos contemporáneos a fragmentar la subjetividad como consecuencia de la violencia mecanizada del siglo XX.

Observando la evolución de parte de la poesía argentina posterior, puede decirse que Pizarnik fue una escritora de avanzadilla, pionera en el rescate de la tragicomedia kafkiana, el esperpento valleincliniano, la mascarada de Pessoa: muñecos y monstruos, seres aberrantes y disfrazados poblaron las páginas de sus poemarios antes de que ese mismo imaginario inundara durante los años 80 las páginas de otras poetas argentinas, como Susana Pujol, Mercedes Roffé, Mónica Sifrim, Susana Villalba, María del Carmen Colombo o Liliana Lukin. Es posible que Pizarnik sea una isla dentro de la poesía argentina. Pocos la reivindicaron, menos aún la siguieron. Más allá de estas obviedades, puede hablarse de un legado: el carnaval negro, entendido como un grotesco en el que permeó literaria y subrepticamente la violencia, que convirtió los elementos festivos de la mascarada bajtiniana en siniestros, sin renunciar por supuesto al humorismo. En *El tapiz* (1983), escribe Mercedes Roffé:

[...] y nace de la ceremonia el desfile y del desfile la farsa y de la farsa una nueva y solemne ceremonia, así bajaba al capricho de un río calmosa y susurrante una extraña caravana, circense o fúnebre, que carromatos y tiendas y féretros y escoltas en balsas y en góndolas trocara, y en galeones. (21-22)

---

yugo, / el penado y la prisión, / la víctima y el verdugo” (*Las flores del mal*, 1963. Madrid: EDAF).

Veinte años antes, tan circense como fúnebre, escribía Pizarnik:

Briznas, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche. Y en mi sueño un carronato de circo lleno de corsarios muertos en sus ataúdes. Un momento antes, con bellísimos atavíos y parches negros en el ojo, los capitanes saltaban de un bergantín a otro como olas, hermosos como soles (2001: 250).

# Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede

Alejandra Pizarnik nace el 29 de abril 1936 en Buenos Aires, en una familia de inmigrantes judíos de Europa Central. Su pasión por la poesía es temprana y exclusiva: publica 3 poemarios (*La tierra más ajena*, 1955, *La última inocencia*, 1956, *Las aventuras perdidas*, 1958) antes de salir hacia París. Su vida en París (1960-1964) es fundamental para el desarrollo de su vocación poética. Ahí escribe *Árbol de Diana*, el poemario que la consagró, traba amistad con Julio Cortázar y Octavio Paz, y conoce a Simone de Beauvoir, Marguerite Duras y Jean-Paul Sartre. Admirador de Baudelaire, Mallarmé, Nerval, Proust, Rimbaud y los *Cantos de Malherbe* de Lautréamont, hablaba un francés perfecto.

De regreso a Buenos Aires, publica *Los trabajos y las noches*, 1966, *Extracción de la piedra de locura*, 1968, *El infierno musical*, 1971, y *La condesa sangrienta*, 1971. Se suicida el 25 de septiembre 1972. Alejandra Pizarnik es hoy una de las poetas más importantes y originales de la literatura mundial.

A los cuarenta años de su muerte parece lógico que París le rinda homenaje con este volumen, y sus valiosos documentos testimoniales, que la colección « Créations au féminin » recoge emocionada.

**Adélaïde de Chatellus** es profesora titular de literatura hispanoamericana en la Sorbona. Se dedica a narrativa de última generación –en lengua castellana e inglesa– en particular a las formas breves. Es traductora al francés de poesía y cuento contemporáneos. En la Sorbona, organizó el congreso Vivir del cuento (2008) sobre el cuento hispanoamericano último, y el primer congreso internacional sobre Alejandra Pizarnik (2012).

**Milagros Ezquerro** es Catedrática de Literatura hispanoamericana en la Sorbona. Trabaja narrativa y teatro contemporáneos y teoría del texto. Ha creado y dirigido varios grupos de investigación con proyección internacional. Últimos libros: *Lecturas rulfianas* (México, 2006), *Leer escribir* (París, 2008), *Contralectura de la obra de Augusto Roa Bastos* (Asunción, 2012).

Diagramación: Luiz Ferraz.

Ilustración de cubierta: Alejandra Pizarnik, collage de Nicole Muchnik, 2012.

Logo de la collection: Javier Termenón. <http://javiertermenon.blogspot.com>

ISBN : 978-2-343-01920-8

28 €

