

“Una torpe estatuilla de barro”: figuración de Alejandra Pizarnik

“A Crude Clay Figurine”: The Figuration of Alejandra Pizarnik

Sylvia Molloy

New York University

El artículo propone pensar la *performance Pizarnik* como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de los textos de la escritora argentina. Basándose en experiencias compartidas así como en material inédito, la autora explora cómo Alejandra Pizarnik, con su cuerpo y su letra, articula una figura que apela y, más aun, demanda la mirada del otro, ya que sin el otro no habría figura, es decir, no habría “yo”. Asimismo, el artículo plantea que el humor excesivo e incluso disonante de Pizarnik constituye una suerte de laboratorio alternativo donde, desde un comienzo, se experimenta con una carga desestabilizadora y transgresora por su carácter desquiciado y hasta vulgar, la cual forma parte fundamental tanto de su obra como de su figuración de escritora.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, Sylvia Molloy, performance, humor, cuerpo, figuración.

The article explores the *Pizarnik performance* as a construction as calculated and refined as any of the Argentinian writer’s texts. Drawing on shared experiences and unpublished material, the author explores how Alejandra Pizarnik used her body and her words to articulate a figure that appeals to and seeks out the gaze of the other, aware that there is no figure at all without the other, that is, there is no “I”. The article also views Pizarnik’s excessive, even dissonant, humor as a sort of alternative laboratory, one dedicated to destabilizing and transgressive experimentation. The unhinged and even vulgar character of these experiments constitute a fundamental part of both her work and figuration as a writer.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Sylvia Molloy, performance, humor, body, figuration.

Escribir todo el día. Todo el día buscar los nombres. Construir mi figura. No digo transfigurarme. Aunque salga una torpe estatuilla de barro, risible, ridícula. *Diarios*, 12/III/1965.

La única desgracia es haber nacido con este "defecto": mirarse mirar, mirarse mirando. *Diarios*, 12 de octubre de 1962.

Quiero pensar la *performance* Pizarnik. Pensarla no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una *construcción* tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos. Quiero pensar cómo Pizarnik articula una *figura* con su cuerpo y con su letra, una figura que apela, más aun demanda, la mirada del otro porque sin el otro no hay figura, es decir, sin el otro no hay yo. Escribe en su diario: "Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo" (*Diarios*, 230).

De las muchas imágenes que guardo de ella se me impone una. Es verano, poco después de nuestros respectivos retornos de París. Estamos ella y yo pasando unos días en el departamento de sus padres en Miramar, balneario al que, por alguna razón que no recuerdo, hemos rebautizado Nachtna (como dos chiquilinas jugamos con las palabras, nos divierten los disparates verbales, las connotaciones soeces). Nos hemos quedado hablando, bebiendo y fumando hasta tarde, y yo me despierto con resaca. Desde la cama de donde me cuesta arrancarme, por la puerta entreabierta, veo a Alejandra, ya levantada (y aparentemente sin resaca), sentada a la mesa del comedor contiguo con un libro abierto –*Amerika* de Kafka– y con su diario, en el que escribe asiduamente con una de aquellas lapiceras suyas "muy especiales" porque, apasionada de instrumentos de escritura, adolece de aquello que, aludiendo a una antigua papelería de Buenos Aires, ella misma llama el "complejo Peuser". Posiblemente sean las nueve de la mañana. Alejandra ya está *componiendo*.

No sé lo que escribe, nunca lo sabré. Confieso que he cedido a la tentación de buscar en su diario una mención de *Amerika*, queriendo completar, de alguna manera, esa escena de lectura. No la encuentro donde creí que acaso estuviera, en aquel año 1964, sino mucho más tarde. Escribe Pizarnik en 1970:

Único método de trabajo: tener delante un modelo. Pienso en *América* de Kafka. Pero hay algo muy opaco en ese libro, algo que no pertenece a mi pequeño y estrechísimo mundo interno demasiado caótico pero escasamente poblado (*Diarios*, 480).

¿Sentía ya esa desavenencia cuando leía Alejandra aquella mañana dieciséis años antes? De poco me sirve esta entrada del diario para aclarar la imagen de aquel verano de 1964, pero no se trata de eso. Podría haber sido cualquier libro. Solo guardo esa imagen icónica de quien como Roland Barthes (y también como Susan Sontag en sus diarios) *escribe su lectura*.

Alejandra es, por excelencia, el lector con el libro en la mano: posee primordial de todo escritor, aquí se vuelve explícita, ejemplar. No bien despierta, y como un deber que acepta gozosamente, un ejercicio a la vez espiritual y profesional, Alejandra lee, Alejandra escribe, Alejandra acumula citas: son tres fases de una misma actividad que necesita la mirada del otro. No sé si en aquella ocasión sabría que yo la miraba: el detalle biográfico no tiene importancia, sí lo tiene el gesto exhibicionista. Basta recorrer sus diarios para ver con qué cuidado analiza su lectura, anota lo que le impresiona, establece comparaciones: en suma, con qué cuidado o más bien pasión, *elabora* lo que lee, como quien lo prepara –lo adereza, diría– para un uso ulterior. El diario de Pizarnik reflexiona, cuestiona, y sobre todo *cita* textos que va juntando al azar, como quien almacena material que puede ser útil en un futuro: para componer su imagen, para asentar su escritura. Imposible determinar un itinerario de lectura, las citas se acumulan aparentemente al azar: "Quiero morirme siendo, siendo ayer", cita de *Así que pasen cinco años* de Lorca, alterna con "la garúa de la ausencia", cita del tango *Ventanita de arrabal*; una alusión a Georges Schéhadé alterna, a su vez, con una cita de *Mi noche triste*. Así, desjerarquizándolas, restituyéndolas a la pura letra, Pizarnik en su diario recicla citas y referencias, acaso para usarlas después, como *objets trouvés*, para ir componiendo lo que llama su *Casa de citas*: archivo literario, materia misma de una autfiguración que permanentemente necesita testigos.

A esta figura, la de la escritora ejemplarmente literaria que practica la estética de la relectura y acumula fragmentos para dar cuerpo a su obra, la escritora que se exhibe leyendo, añado otra: la de la escritora que da a ver su cuerpo como obra, es decir, la de la escritora como dandi. No son, después de todo, tan diferentes. Ya Eduardo Paz Leston, entendido en el tema, había destacado este aspecto de Alejandra (Piña, 156). Mi memoria de nuevo me trae un ejemplo. Estoy con Alejandra cuando suena el teléfono; llaman de *Sur* para decir que Victoria Ocampo, que había oído hablar mucho de Alejandra desde su regreso a Buenos Aires, quiere conocerla y lanza su úkase: que vaya esa misma tarde a tomar el té en San Isidro. Alejandra acepta la imperiosa convocatoria y comienza a preparar su visita. De qué le va a hablar, a qué escritores franceses le va a mencionar, pero, sobre todo, qué se va a poner. Planea su indumentaria como quien planea una operación estratégica o, acaso mejor, como quien escribe un texto, sopesando el efecto de sus partes: tales pantalones, tal camisa, y sobre todo, por alguna razón, mucha preocupación sobre qué medias ponerse. De Alejandra, como de tantos *poseurs* o *poseuses* que llaman la atención desde la orilla, desde la diferencia –pienso en Norah Lange, en Louise Nevelson, en Karen Blixen, en Oscar Wilde– podía decirse, como de Beau Brummel, "el cuerpo piensa".

Los que no entienden se perturban o se burlan de su indumentaria: hablan de ropa descuidada, de conjuntos mamarrachientos que atribuyen a una presunta "falta de clase". No faltó quien dijera que Pizarnik parecía la sota de bastos. Un aparente amigo declaraba que prefería que no lo vieran en la calle con ella (cuando pienso en lo que vestía él –saquito ajustado de *petitero* que él consideraba elegante– me parece hoy que la afectación vestimentaria habitaba a ambos y que Alejandra salía ganando). En cambio los que sí entienden aprecian la imagen desafiante, algo cacofónica, de Alejandra –una imagen *disonante*, para usar un término que le es caro y al

que volveré– que se ofrece a la lectura: los pantalones de pana rojos, los chalecos, el *trench coat* o el gabán marinero y sí, las medias y los zapatos, constituyen *otro* texto. Pizarnik *se donne à voir*, se hace ver. Esto bien lo vio Manuel Mujica Láinez, otro *poseur*, en el poema simpáticamente burlón que leyó en su honor cuando en 1966 se le otorga a Pizarnik el Primer Premio Nacional de Poesía por la publicación de *Los trabajos y las noches*:

Como el buzo en su escafandra
y el maniático en su tic
me refugio en ti Alejandra
Pizarnik.
¡Oh tú, ligera balandra,
oh literario pic-nic,
con tu aire de salamandra
modelada por Lalique!
¡Oh Alejandra,
oh mi Casandra
chic!¹⁹

Pizarnik también, provocadoramente, se hace oír, como lo saben bien quienes la conocieron. Es curioso pensar que tres de los escritores más notables que ha tenido la Argentina en el siglo XX –pienso en Borges, en Silvina Ocampo y en Alejandra– hayan tenido, más que una voz rarísima, una rarísima *entonación*. Borges ha observado la importancia de la entonación en la literatura argentina, lo que llama la “cotidianidá conversada” (Borges, 22). Y sin embargo, nada menos cotidiano y más artificial que la entonación borgeana, hecha de hiatos y tanteos, o el vacilante casi tartamudeo de Pizarnik, o la gangosa y trémula voz de Silvina: tres entonaciones esforzadas, trabajosas y, sobre todo, trabajadas, tres de esas “voces forasteras”, como las llama Silvina Ocampo en “Diálogos del silencio” (117). Cuando la oyó hablar por primera vez Haydée Lange (hermana de Norah y *belle dame sans merci* de Borges) le dijo: “Vos debés venir de un país muy sufrido”.

Al día siguiente de la visita de Alejandra a Victoria Ocampo le pregunté cómo le había ido. Le había ido bien, pese a las enormes diferencias que había entre ellas. Habían hablado de, entre otros, el poeta surrealista René Crevel. Victoria tenía puestas unas “mediuzcas” muy parecidas a las suyas, agregé, y ella se había enamorado de los zapatitos abotinados de Ferragamo de Victoria. Las dos habían pasado el examen.

Ambos momentos –el de la escritora que escribe su lectura, el de la escritora que se ofrece a la lectura de otros– son elementos decisivos en la composición que hace Pizarnik de su propia figura. Entiéndase que no reclamo en absoluto para ella una intención autobiográfica, en el sentido confesional y, sobre todo, “sincero” del término. Todo texto puede ser autobiográfico, todo texto puede no serlo: la lectura que se hace de él, y el lugar crítico desde donde se hace esa lectura, finalmente deciden, sea cual fuere la intención del autor. En cuanto a la sinceridad, no es criterio literario. Pero todo texto en primera

¹⁹ Citado en alejandrapizarnik.blogspot.com

persona, texto tramposo si lo hay –sea el yo confesional del diario, sea la primera persona lírica en poesía– juega con un *reconocimiento* por parte del lector: cuenta con su confianza, literalmente con su simpatía, cuando no su identificación con el yo que se expone, reconocimiento que vuelve *legible* a la persona textual. El diario del escritor es, desde luego, lugar privilegiado para la construcción de esa figura, de –como bien la llamaba Gide que entendía de autofiguras– un "être factice préféré" (Gide, 30). Nótese que dice *facticio*, no *ficticio*, dejando de lado la problemática oposición verdad/mentira para preferirle la noción de *factum*, de *fabricación*.

La fabricación del cuerpo como objeto cultural *legible* aparece temprano en la obra de Pizarnik. Ya en 1955, cuando todavía no ha viajado, *sabe* la imagen que quiere dar de sí. El 28 de julio de 1955 anota en el diario:

iDesesperada! Acá, acostada en el coloreado diván, a la sombra de la tarde que se va. Mi ropa causaría trágica envidia a cualquier muchacha de las *caves* de Saint Germain, pollera de abrigadísimo paño verde con el "cierre" roto; *pullover* enorme de marino, campera desteñida y rota que aspira tener color celeste, y unas medias de lana verde con adornos marrones; a mis pies están los zapatos, felices en su negrura y modelo como esos "mocasines" que llevan los jugadores de base-ball yankees. Me gustan mucho... (*Diarios*, 42)

Esta composición algo simplista de bohemia existencialista –la muchacha presa de *taedium vitae*, echada en un sofá al declinar el día– encuentra eco en poses más tardías. Exactamente diez años escribe Pizarnik:

Yo me sentía anarquista e incendiaria (a causa de mis medias azules y de mi ropa *sport que no rimaba* (cursivas mías) con los muebles ni con la ropa –y las caras– de los demás). Alessandro quería que yo cantara "en francés". No comprendía por qué yo no quería actuar; puesto que era poeta y estaba así vestida no podía quedarme en silencio (*Diarios*, 405).

En ambos ejemplos, la composición de la figura cuenta con la mirada, el deseo, o la envidia del otro a la vez que defrauda sus expectativas: el anfitrión piensa que "puesto que era poeta y estaba así vestida no podía quedarme en silencio", no así quien ofrece la imagen. La autofiguración de Pizarnik es gozosamente disonante, excepcional: no rima –es decir, *elige no rimar*– con lo que la rodea. Desconcierta y *se distingue*.

"No comprendía por qué yo no quería actuar", escribe Pizarnik de su anfitrión que quiere que actúe como él piensa que debe actuar. Lo que no comprende ese anfitrión es que el yo no quiere "actuar" el yo *es*: la mímica no apunta a la esencia, es la esencia. La imagen que ofrece Pizarnik, como la de todo *dandy*, no responde a las expectativas. En cambio sorprende; obliga a una mirada nueva y, sobre todo, a criterios nuevos. Vuelvo a la noción de pose y paso a explicarme. La observación de Ana Becciu en su

prólogo a los *Diarios* de Pizarnik revela los límites que suele adjudicársele al término. Becciu expresa el deseo de que la lectura de esos *Diarios* "sirva para entender que la vida de Alejandra no fue una pose, que fue una escritora, que le dolió serlo, porque casi nadie podía mirarla y comprenderla y amarla tal cual era" (*Diarios*, 110). La pose, en esta lectura (por cierto no privativa de Becciu), significaría fraudulencia o impostura; el dolor, en cambio, es signo de autenticidad. Posar sería aparentar ser algo *que no se es*. Yo propongo, en cambio, que posar, para Pizarnik –como para Oscar Wilde, como para Norah Lange– es aparentar no lo que no se es sino *lo que se es* (o se construye como tal); posar es construir una figura que, lejos de esconder algo, lo revela, exageradamente, promiscuamente, a plena luz. Posar no es mentira, no es disfraz, es *performance* del yo.

Las *performances* de Pizarnik, ya textuales, ya corporales, su implacable atención a la composición del yo, su incesante escrutinio se traducen, tanto en ella como en sus lectores, en un incansable trabajo de *escopofilia*. La letra es puro espejo, como el de la condesa sangrienta: en esa letra se escenifica ese "mirarse mirar, mirarse mirando" (*Diarios*, 276), definitorio de toda la obra de Pizarnik, así como el *mirarse siendo mirada* del que depende el sujeto *poseur*. Todo aquí es ocasión de imagen, todo es materia para la autofiguración. Así se multiplican esos *êtres factices* recurrentes en la obra de Pizarnik, autoimágenes fluctuantes en que se complacen –y a las que se aferran, inmovilizándolas– ciertos lectores que pretenden leer, por medio de ellas, toda su obra. Me refiero principalmente a las autofiguras de desamparo, fragilidad y locura suicida, las que buena parte de la crítica considera "sinceras": porque son trágicas, atormentadas y, desde luego, excluyentes de otras que, por lo irreverentes, podrían hacerlas peligrar. Son infaliblemente figuraciones de un yo doliente en distintas posturas de desamparo: la niña abandonada, la poeta maldita, la melancólica viajera, la amiga de la muerte, todas reificaciones que, como bien observa César Aira, "reduce[n] a un poeta a una especie de *bibelot* decorativo en la estantería de la literatura" (Aira, 9). Pero esas figuras de desamparo, por facticias no menos sinceras, no constituyen una autofiguración única, a pesar de los empeños de esa crítica. No hay *una* autofiguración privilegiada de Pizarnik sino muchas, dispersas, móviles, disparadoras de escritura, como he dicho, que desafían todo intento de coherencia. No riman sino *desentonan*, como desentonaba, calculadamente, el cuerpo vestido de Pizarnik. El regreso al cuerpo no es casual: las autofiguras son como otras tantas indumentarias –ya no de tela sino de palabras– con que Pizarnik se viste para hacer de su obra una representación, componiendo y recomponiendo esos pedazos: "Yo no quise ser estos fragmentos. Pero, puesto que debo, puesto que no puedo, no quiero ser otra, debo o tengo que reescribir o copiar a máquina un fragmento por día" (*Diario*, 453). Para ser –o mejor, para ser mirada– es necesario reescribirse, recomponerse, para constituir lo que César Aire llama, tan acertadamente, "un maniquí de Yo" (Aira, 17).

Con raras excepciones, en esta galería de imágenes que privilegia la crítica no están las autofiguras grotescas, las *performances* absurdas, vertiginosamente humorísticas tan caras a Pizarnik: "No tuve miedo del humor. Y más aún: lo destacué", escribe en el diario (*Diarios*, 416). Pero

el recurso al humor, sobre todo a lo grotesco y lo paródico, de algún modo complica el *bibelot*, trabaja contra la imagen trágica (y reduccionista) de Pizarnik, introduciendo un elemento lúdico y *bajo*. Si la crítica no puede negar ese humor, por cierto descuenta su importancia literaria: son chiquilinas inconsecuentes; o son despilfarros verbales que, si bien aceptables y hasta festejadas en conversaciones con Pizarnik, la disminuyen cuando escritas. O bien, en el peor de los casos, se elige verlas como manifestaciones de sus últimos años, como signos de deterioro, de un talento en vías de extinción. Consciente de este rechazo, Pizarnik, no bien termina *La bucanera de Pernambuco*, escribe: "La gente no quiere saber nada de mis textos de humor. *Par ex. M.A; par ex., todo el mundo*" (*Diarios*, 496).

De la eficacia de ese humor como técnica *outrée* para "darse a ver", tanto oralmente como en la obra escrita, puedo dar testimonio directo. Si la autofiguración por medio de la cita literaria puede dar los íconos trágicos que mencioné y que representan hoy en día, para muchos, la única "Pizarnik" válida, el recurso a la cita descolocada –llamémosla *dislate*– permite autofiguras no menos significativas que conviven, y hasta cierto punto inciden, en las anteriores. Se ha querido ver a Pizarnik solo desde Bataille; pocos la quieren ver *a la vez* desde Roussel, desde Jarry, desde Queneau.

Propongo que el humor de Pizarnik, ese humor deformante o, una vez más, *disonante*, no es un desarrollo tardío o un último recurso desencantado, ni en su obra ni en la construcción de su persona, sino una suerte de laboratorio alternativo donde, desde un comienzo, se experimenta. Pienso en textos que se suelen ver como inconsecuentes, textos que no forman parte de un previsible canon Pizarnik y que sin embargo, tanto por su carga desestabilizadora, transgresora, como por su carácter desquiciado, son parte constitutiva de su obra y de su figura de escritora. Vuelvo nuevamente al recuerdo personal: primero para desmentir la idea de que el recurso al humor en la escritura fue modalidad de sus últimos años y resulta en una prosa abyecta; segundo, porque ese recurso es importante, literariamente hablando, y porque es divertido. Cuando estábamos las dos en París, al comienzo de los sesenta, compusimos muchos textos juntas, textos cuyo asidero era, por así decirlo, una brizna de realidad cotidiana, un desecho, casi, que el vértigo literario disparaba inmediatamente hacia lo imprevisto. Yo, modestamente, aportaba la brizna: por ejemplo, el nombre de una traductora al francés de literatura hispanoamericana (Mathilde Pomès) o un libro de gramática española elemental para niños franceses. Alejandra aportaba la conjunción y el vértigo. Así, Mathilde Pomès, en manos de Alejandra, se transformaba en "Pomesita la conasse" (algo así como Pomesita la conchuda); los ejemplos de usos de palabras y expresiones coloquiales castizas de mi libro de gramática, ya en sí bastante disparatadas, se transformaban, por su intervención, en exceso desopilante. El manual de gramática daba un ejemplo de coloquialismo: "una perra gorda" significaba "un sou", una vieja moneda de cobre. A partir de allí Pizarnik desvariaba: "Una perra gorda en la mano y una flaca en la otra mano para hacerle cuestiones al veterinario". El exceso desopilante en otros momentos aparecía contaminado por ecos de poesía clásica española, las coplas de Manrique por ejemplo que Alejandra conocía perfectamente, no así yo:

¡Qué señor para criados y parientes!
¡Qué enemigos de enemigos!
¡Qué maestros de esforzados
y valientes
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!

Se transformaba perversamente. Era Alejandra y Sylvia, que no el padre de Manrique, quienes merecían las loas siguientes:

¡Qué amigas de sus amigos!
¡Qué señoras para criados y parturientas!
¡Qué maestras de esbozados
y calientes!
¡Qué sexo para concretos!
¡Qué gracia para los osos!
¡Qué corazón!
¡A los bravos y legañosos,
un meón!

No resisto a la tentación de añadir otro recuerdo: Alejandra recitando el soneto de Neruo "Cobardía" y, en un raptó de perversa inspiración, reemplazando sistemáticamente ciertos sustantivos del poema –digamos el *madre* de "Pasó con su madre", o el *alma* de "¡Síguela! gritaron cuerpo y alma al par", o el *locura* de "Pero tuve miedo de amar con locura"– con la palabra *culo*, logrando efectos que no dejaré de calificar de sorprendentes y hasta de extrañamente eficaces.

Se me preguntará dónde se encuentran los textos humorísticos de Pizarnik, más allá de *La bucanera de Pernambuco* o de *Los perturbados entre lilas*, esos dos obras en prosa de los que en general desconfía la crítica. En efecto, han sido excluidos del *corpus* pizarniquiano clásico, pero no por ello han desaparecido. Se encuentran, sobre todo, en la memoria de sus interlocutores, en una tradición oral que va pasando de grupo en grupo, y en cartas y papeles, algunos publicados pero en su mayoría inéditos. Sin embargo, con cierta satisfacción descubro que los textos humorísticos de Pizarnik, aquellos que supuestamente dañan su imagen trágica, han logrado una sobrevida electrónica. Por ejemplo, si se busca en Google "¡A los bravos y dañosos, / qué león!" se encuentra, previsiblemente, a Jorge Manrique; pero también si se busca a "¡A los bravos y legañosos, /un meón!" se llega, con la misma eficiencia googlesca, a "Dos finas poetas argentinas: Alejandra y Sylvia y viceversa" que incluye en su libro sobre Pizarnik Susana Haydu. Mi experiencia no es, seguramente, única: en innumerables blogs, en citas electrónicas, en anécdotas, sobrevive y seguirá sobreviviendo el bufón junto a la niña doliente. Creo que esta supervivencia jocosa no hubiera desagradado a Alejandra, ella que observaba que en los cuentos de Silvina Ocampo "las desgracias reciben 'la visita de los chistes' sin que por eso queden reducidos ni el humor ni la aflicción" (*Prosa completa*, 256).

Empecé esta reflexión sobre Pizarnik hablando de disonancia: escenas de lectura, *performances* vestimentarias, citas trastrocadas y fragmentos para describir su trabajo de autofiguración. Me encuentro ahora al final de nuevo con escenas de lectura, *performances* vestimentarias, citas y fragmentos y sobre todo con "la visita de los chistes". En el intervalo, propongo, hemos leído –en una de muchas posibles lecturas– *disonantemente* a Alejandra Pizarnik. No olvidemos la fuerza corrosiva y a la vez constructora de esos chistes.

Bibliografía

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo Editoras, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.
- Gide, André. *Journal 1889-1939*, París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1955.
- Haydu, Susana H. *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*. Washington: OEA/OAS, Serie Cultural, 1996.
- Ocampo, Silvina. "Diálogos del silencio", *Poemas de amor desesperado*, Buenos Aires: Sur, 1949.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Planeta, Colección Mujeres Argentinas, 1991.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003.
- _____. *Prosa completa*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2002.

