
ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

CORTÁZAR, PIZARNIK, LAUTRÉAMONT: NEXOS

por

Silvia Camerotto

Introducción

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas. Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. [...] No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación

André Bretón

El presente trabajo intenta demostrar los nexos entre la obra de Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik, partiendo de la influencia ejercida en ambos por Lautréamont. Para su realización, hemos rastreado las temáticas que se reiteran en los tres autores: materia surrealista, el doble, la autobiografía y el exilio. El abordaje de los escritores se hará, en el caso de Alejandra, desde la obra poética, y en el de Cortázar, desde algunos relatos.

Los surrealistas resumen su postura en el *Manifiesto* de 1924. El nombre del movimiento es tomado de Apollinaire, quien lo utiliza por primera vez al definir su obra *Las tetas de Tiresias*, como un drama surrealista. Lo resume así: «*Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo*»¹. Nerval

también utiliza la palabra *supernaturalismo* en *Muchachas de fuego*. La idea del sueño nace del romanticismo y de Freud.

El surrealismo fue primordialmente el más rico sistema de lecturas, donde vida y poesía resultan inseparables. ¿Cómo enlazarlas? Quizá como lo hace Jarry, a expensas de la marginalidad, o en la locura de Hölderlin o de Nerval. Este grupo de escritores bregaba por un automatismo psíquico puro, el dictado del pensamiento ajeno a la razón, a la estética y a la moral. Para los surrealistas el método surgió al analizar los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont. En él, el azar objetivo y los valores antiburgueses toman vida en el Canto VI:

Sé leer la edad en las líneas fisiognómicas de la frente: tiene dieciséis años y cuatro meses. Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña; o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, constantemente tendida de nuevo por el animal atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar incluso oculta bajo la paja; y, sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección².

La del montevideano es, parafraseando las palabras de César Aira, una obra sin vida, porque es un icono, un espectro. Es obra pura porque no está sospechada de contaminación. Es el ADN del surrealismo. Cortázar habla de Ducasse como sometedor del:

...lenguaje enunciativo a la marcha de un acaecer alternadamente mágico, onírico, de pura creación automática (...) negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje,

superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar.(...) el surrealismo se colocará incluso más allá, en actitud extrapoéticas — mientras se trate de poesía formulada en estructuras ortodoxas, que huelan a herencia, a romanticismo, simbolismo o decadentismo (...) el surrealismo es, ante todo, una concepción del universo y no un sistema verbal³.

El trabajo del escritor es descongelar al mundo, hacerlo fluir en su obra. Será Lautréamont quien convoque a Julio Cortázar y a Alejandra Pizarnik para que la palabra inmediata sirva de instrumento de cambio al alcance de todos.

Puentes: Julio, Alejandra e Isidoro

Un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo cruzan. Un puente es un hombre cruzando un puente, che
Julio Cortázar

Comencemos por establecer las conexiones entre Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik. El lugar fue París: allí vivieron, sumergidos en el mundo de la escritura. Inscriptos en esta realidad, Lautréamont los convoca. El punto de encuentro es *El otro cielo* de Cortázar y los *Cantos de Maldoror*, el nexo. La perspectiva del acto creativo se desplaza hacia las citas tomadas de los *Cantos*.

Pizarnik cuenta, entre su lectura de cabecera, con *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin y *De Baudelaire al Surrealismo* de Marcel Raymond. Raymond será quien hable de «la voluntad de ir hasta el fin, de confiar a la poesía el propio destino»⁴, lo que Reverdy concreta en «la imagen surgiendo de

la aproximación espontánea de dos realidades muy distintas, cuyas relaciones sólo las ha captado el espíritu: el delirio con dedos de cristal». ⁵ Raymond definirá los *Cantos* como «esenciales en cuanto a la calidad de sus imágenes, en el aura fantástica que difunden»: ⁶ el *contra-cielo*, el *infierno negro* de Maldoror, el sentido del infinito. Una poesía que, como sostiene Heidegger, funde al lector en una existencia auténtica, donde las cosas se desvalorizan y se esfuman para dejar asomar al ser total, la nada, el vacío, el origen y el fin de toda existencia. Es la trasducción ⁷ de Lautréamont la que «establece la relación dentro de la discontinuidad de los distintos modos de ser, para abandonar el principio de identidad y de tercero excluido». ⁸ El sentido se aleja así de la pura forma.

Cortázar toma como epígrafe de *El otro cielo* una cita del Canto IV de *Maldoror*: «Esos ojos no te pertenecen. ¿De dónde los has tomado?». ⁹ Lautréamont —cuyo nombre real era Isidoro Ducasse—, poeta nacido en Montevideo, Uruguay, nos sumerge en el ritmo devorador de su poesía, donde el fuego es frío y negro. Trazando una sinfonía, nos comunica un estado de alienación que facilita el volver a la relación con nosotros mismos. Lo bello en *Maldoror* se manifiesta para producir la transformación desde el poema. Quizá, el propio Lautréamont vivió en estado de metamorfosis permanente. A través del epígrafe podemos descifrar la clave del relato. Maldoror habla con su sombra, la proyección de su silueta encallecida.

Escucha, siempre la confesión de un hombre, que recuerda haber vivido medio siglo, bajo la apariencia de un tiburón. [...] No arrojaré a tus pies la máscara de la virtud, para mostrarme a tus ojos tal como soy; pues nunca la he llevado. [...] El fantasma se burla de mí: me ayuda a buscar su propio cuerpo. [...] Sólo me queda ya romper este espejo, en mil pedazos, con la ayuda de una

piedra... No es la primera vez que la pesadilla de la momentánea pérdida de la memoria fija su morada en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, me encuentro situado ante el desconocimiento de mi propia sangre¹⁰.

El doble queda instalado en Ducasse y en Cortázar. Alejandra Pizarnik lo analiza en *Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo*¹¹. En este cuento, incluido en *Todos los fuegos el fuego*, el autor plantea el tema del doppelgänger y el del exilio imaginario, que decidirá el ingreso del errante en un tercer exilio real: la sombra y la consecuente necesidad de romper el espejo de la buhardilla. El cronotopo, como lugar dinamizado es atravesado por el tiempo y los nudos del cuento se atan y se desatan. Leemos dos historias cuyo personaje central es el Yo que las cuenta. Una de ellas, posiblemente la situación imaginaria del narrador-protagonista, no compromete la autonomía del cuento.

El protagonista reside, alternativamente, en Buenos Aires, de los finales de la Segunda Guerra Mundial, y en las galerías y pasajes de París del siglo pasado. Los límites desaparecen y en estos recintos se encarna lo imposible. El Pasaje Güemes es el lugar prohibido que se desea y a la vez se teme franquear. Tiempo y lugar coexisten en el presente del narrador. Ambos cielos están sumergidos en la noche, desplegando al inconsciente, lo onírico. Josiane, la prostituta, probablemente un fantasma, se siente como un ser viviente, mucho más que la Irma real. El deseo reclama el allá, y el aquí sujeta al protagonista en manos de la madre y la novia. Dice Pizarnik:

Es verdad que su llamamiento o reclamo incluye meras fantasías, pero en cambio son muy reales la soledad y el sentimiento del exilio de estas criaturas que exigen de lo imaginario aquello mismo que un poeta del lenguaje, esto es: que sea su verdadera

patria [...] El desdoblamiento de sí o la certidumbre (y el terror) de ser dos, o el miedo de perder la identidad, o el desconsuelo ulterior a la proyección de criaturas psíquicas maravillosas en el mundo real.¹²

Cortázar asigna el papel de la muerte a Laurent, quien actúa desde lo oculto. No podemos comprender cómo irrumpe y luego desaparece. Laurent es Lautréamont, querellando con la sombra, ambos, adolescentes sudamericanos. La gran *comedia humana* donde cada cual representa su papel. El corredor de bolsa renuncia y se salva de la locura y de la muerte, pero sabe que hay algo, que no puede definir, de lo que no se salvó.

Ahora no soy más que uno de los que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer. [...] Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme. Salvarme de qué, me pregunto. Pero precisamente de eso: salvarme de que hoy no pueda hacer otra cosa que preguntármelo, y no haya otra respuesta que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como un perro sarnoso.¹³

Quizá, el encuentro con el otro lo hubiera liberado, pero perdurará por siempre en la ambigüedad.

El segundo epígrafe, tomado del Canto VI dice: «¿Dónde fueron las vendedoras de gas? ¿Qué ha sido de las lámparas del amor?».¹⁴ Lautréamont se pregunta sobre el «encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección» [...] «¿Por qué no considera, más bien, un hecho anormal la posibilidad, que ha tenido hasta hoy, de sentirse desprovisto de inquietud, y, por decirlo de algún modo feliz?»¹⁵, palabras que encajan con el estado desolado del viajero. La patria oculta del otro cielo, donde se vocean crímenes en las ediciones

vespertinas y Laurent, símbolo de las aventuras eróticas. Se cita la escena de Lautréamont luchando con su propia sombra, y Laurent se identifica con el relato, constituyéndose este último en un eje vertebrador. El narrador y el sudamericano se encuentran en el café y el espacio transforma lo público en lo personal. Yo se acerca a hablar con él. Pero algo se interpone entre el deseo y el acto, y el Yo se convierte en uno de los muchos que se preguntan por qué no hizo lo que había pensado hacer.

La simetría entre las muertes del sudamericano y de Laurent, el Yo las resuelve como «casi una misma muerte»;¹⁶ muerto el hombre, muerta su sombra. Pizarnik define a «El otro cielo» como lugar del encuentro con «la belleza convulsiva (...) donde lo más real es el drama filosófico».¹⁷

Alejandra Pizarnik. Recorrido autobiográfico. Los dobles.

Debajo de mi vestido ardía un campo con flores alegres como los niños de medianoche. El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra. Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles.

Alejandra Pizarnik

El lenguaje se une a la patria donde nacen simbólicamente Isidro y Alejandra, y de allí al juego de la noche y al juego de los espejos de su poesía. La belleza del significado estalla hacia una multiplicidad de significaciones. Pizarnik debe apropiarse de una lengua para, según Derrida, soportar un cuerpo a cuerpo con ella, porque el poeta es quien da cuenta de la lengua que muere y que él resucita. Escriba en su Diario, el 23 de septiembre de 1954: «Alejandra: recuerda. Recuerda bien todo lo que has oído. Primeramente, debes aprender a separar el

sueño de la vigilia. Recuérdalo, y no piensen que 'estás desnuda o llevas un traje de vidrio'». ¹⁸

Siguiendo el trayecto de su obra, en *La tierra más ajena*, de 1955, Pizarnik inicia el recorrido autobiográfico. Este poemario es un acto fundacional, donde quizá el lenguaje sea esa tierra más ajena, de la que Alejandra terminará apropiándose. En *La última inocencia*, de 1956, la poeta manifiesta la totalidad de su cansancio existencial en el poema *Siempre* dedicado a Rubén Vela¹⁹, quien le responde con un poema propio, «La inocente»²⁰ refiriéndose a Alejandra como «*la bella indiferente cuyos despojos protegen los animales*». Establecida la unidad de sentido, Pizarnik finaliza el libro con «Sólo un nombre»

alejandra alejandra
debajo estoy yo
*alejandra*²¹

Alelí Jait, en la revista *El perseguidor*, N° XI, habla del yo de Pizarnik como «la emancipación errónea que se penetra para reproducir incandescentemente como las luces y sombras que en la elaboración poética rebasan la propia creación mítica, desplazando el texto hacia la poeta que se encuentra a oscuras». Este yo se reafirma en la omnipotencia del texto, manifestándose como lo inexpresable: un mismo yo que antes estuvo cansado del yo de paso. Alejandra vive torturada por la imposibilidad de ser feliz con lo cotidiano. «Tanta vida Señor / para qué tanta vida», escribe en su poema *Noche*²². Esta *Hija del viento*, no halla a nadie «hace tanta soledad / que las palabras se suicidan». ²³ Perdido su nombre, busca «alguna frase solamente mía / que yo abrace cada noche / en la que me reconozca / en la que exista»²⁴. Origen y noche se unen a lo cotidiano, en una

unidad cerrada. En «El despertar»²⁵, dedicado a su psicoanalista, León Ostrov, se produce una metamorfosis y sus brazos insisten en abrazar al mundo, y la jaula se convierte en pájaro.

Para Alejandra, existir es dolor y muerte. Sus maneras de nombrarse son muchas: la de los ojos abiertos, la enamorada, pequeña estatua de terror. Quizá, como dijo alguna vez Tamara Kamenszain, Pizarnik pertenece a *esa* vasta tradición de escritoras que juegan a morir en el poema. Su experiencia de pensar la muerte es una estrategia para eludir el vacío y soportar que no seamos un todo omnipotente. Es una forma de enfrentar la falta. El recorrido del yo en Alejandra es comparable a la visión pesimista de la obra de Lautréamont: «Recibí la vida como una herida y no he permitido que el suicidio curara la cicatriz»²⁶, pues ella «quisiera hablar de la vida, / esto es la vida, / este aullido, este clavarse las uñas en el pecho»²⁷. La dualidad de Maldoror está presente en Alejandra. El sujeto se esfuerza por permanecer, enunciándose en el poema, rompe con la lógica y abre el camino de la belleza:

II

*ahora
en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada*²⁸

En *Extracción de la piedra de la locura*, de 1968, Pizarnik escribe: «toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche»²⁹. Sus poemas, cada vez más breves, quedan reducidos prácticamente a frases.

XII

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y

escribo. No, no estoy sola. / Hay alguien aquí que tiembla.³⁰

Héctor Murena, ensayista y poeta, amigo de Pizarnik, creía en la posibilidad de que al esperarlo todo en la palabra, Alejandra llegara a la fe en el silencio. «La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases».³¹

EN ESTA NOCHE EN ESTE MUNDO

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

Las formas y valores entre la vida y el arte se circunscriben en una estética de encuentro entre autor y personaje. Los lugares pueden intercambiarse, pero el autor, como momento de una obra literaria no coincide con el personaje, sin embargo, no existe una oposición fundamental. Según Bajtín,

ambos pertenecen a un mismo mundo valorativo, donde el personaje en su vida está poseído por el posible autor: el otro. La duplicación del ser es, en Pizarnik, el camino de los espejos. Las Alejandras de *La piedra de la locura* están enfrentadas. Es sueño de la muerte, espacio de los cuerpos poéticos, que nos muestran a una Alejandra desintegrada. Escribe en su *Diario*, en noviembre de 1971: «Escribir es darle sentido al sufrimiento. He sufrido tanto que ya me expulsaron del otro mundo. Escribir es querer darle algún sentido a nuestro sufrimiento».³²

La íntima vocación de Alejandra se intensifica ante el imperativo de una fatiga que la perturba. Escribir no fue motivo suficiente para ser querida. Sin embargo, el testimonio de César Aira, habla de otra Alejandra.

Para toda una generación, creyera o no en la poesía, ella fue la Poeta. Daba lo mismo que nuestras lecturas anteriores hubieran sido Rubén Darío o Vallejo o Rimbaud, ella nos daba la fórmula con la que eso podía volver a hacerse, con un máximo de rigor y elegancia [...] Sin embargo, (su obra) sigue aquí hoy, treinta años después, sin que haya crecido en lo sustancial la distancia que nos separa del mito, que sigue siendo un mediador entre la realidad y la ensoñación. En vida, aún para los que la conocimos, no estuvo más cerca. Lo que puede significar o bien que la muerte no tiene tanto efecto, o que ya entonces estaba presente como causa³³

Para que no nos quede duda alguna sobre la influencia de Ducasse en Pizarnik, poco antes de morir, escribió en su pizarrón:

criatura en plegaria

rabia contra la niebla

escrito

en

el

crepúsculo -

contra

la

opacidad

no quiero ir

nada más

que hasta el fondo

oh vida

oh lenguaje

oh Isidoro.

Autobiografía, exilio y política en Julio Cortázar

Prescindiendo de las consideraciones personales y subjetivas sobre el acontecer ético y social del autor real, basándonos en el concepto bajtiniano de la biografía como forma transgresora elemental mediante la cual un puede objetivar su vida artísticamente, podemos rastrear en los relatos de Julio Cortázar una perspectiva desde la cual el autor muestra su vida para que la mirada del otro configure lo histórico, social y político. La codificación de lo real es una mediación de lo fantástico y el escritor, como partícipe del mundo moderno, mantiene una relación activa con la actualidad en todos los órdenes.

En el cuento «Deshoras», el eje narrativo regresa a la infancia banfileña, «y con todo eso venía también Banfield, claro, porque todo había pasado allí».³⁴ Una infancia que el escri-

tor no recuerda más que como de una excesiva tristeza, asma, amores desesperados, brazos rotos. Según la cronología, en 1918 se traslada a Buenos Aires, cuando finaliza la misión diplomática de su padre en Bélgica y pasa a vivir en Banfield. Sigue confesando: «Fue a lo largo de una bronquitis de quince días que Aníbal empezó a sentir la ausencia de Sara, cuando Doro venía a visitarlo le preguntaba por ella».³⁵ Podemos pensar que el autor sufre un proceso de autoobjetivación. La conciencia biográfica valorativa, como constitución de vida, se encuentran en la aventura heroica y en la cotidianeidad social.

«La escuela de la noche», perteneciente al libro *Deshoras*, se sitúa en el Buenos Aires de los años 30, y abarca la totalidad del espacio: escuela normal, vida nocturna, fútbol, el tango. El tiempo pasado deja sus huellas en las nuevas generaciones. Se desarrolla durante la noche y sus personajes se desplazan convocando figuras asociadas a los vicios de su época. Cortázar reconoce la necesidad de participar en la historia como animal político. El director, llamado Rengo, «no sólo era un solterón convicto y confeso, sino que enarbolaba una misoginia agresiva».³⁶ «Esta pelirroja de pestañas de cinco centímetros y senos de goma»³⁷ es la autoridad que se instala en el relato artístico, donde las mujeres eran muchachos disfrazados.³⁸ Víctimas y victimarios se autoabastecen cumpliendo con las reglas del Decálogo que señala: «*Obedece para mandar y manda para obedecer*».³⁸ El docente amigo se opone a otro a quien se teme, pero en definitiva se le reconoce. Este planteo expresa la gratitud que Cortázar siente por Arturo Marasso, su profesor de Literatura griega y castellana, y de Vicente Fattone el de Filosofía y Lógica, a quienes rescata de los profesores que enfrentó a lo largo de siete años, cuatro de magisterio y tres de profesorado de letras en el Mariano Acosta. El espacio artístico de la escuela se constituye así en la metáfora de la denuncia.

En Segunda vez⁴⁰, Cortázar posterga la solución del misterio cambiando las perspectivas. Este relato fue prohibido por la junta militar en 1977. María Elena recibe una convocatoria oficial del gobierno que le ordena que vaya a un edificio que no parece oficial. Hay otras personas que están esperando aquí para entrar a la oficina y Elena se hace amiga de otro hombre que ella nunca antes había visto. Cuando entra, ella llena un formulario y un funcionario le dice que debe regresar en tres días y eso es toda la historia. El autor ha creado una atmósfera donde existe un *Big Brother*. El gobierno puede controlar a sus ciudadanos. María Elena va al edificio gubernativo. Asume que «por lo menos tendrá una bandera» y el narrador dice «era raro que no hubiese ascensor»⁴¹ —cosas que describen un lugar misterioso. El hecho de que este edificio no tenga estas características crea un enigma. Una serie de hombres-medio u hombres-herramienta, como los denomina Sartre, es decir, funcionarios, empleados, en un ambiente burocrático minuciosamente llevado, pero sin una finalidad concreta, resulta inexplicable. Que se convoque a una serie de personas para rellenar un formulario sin que conozcan la causa ni la finalidad y que se produzca la desaparición de una de ellas en la segunda convocatoria representa un alegato contra un fenómeno que se ha generalizado en la mayoría de los regímenes militares de América del Sur: la cuestión de los desaparecidos. En este cronotopo, se combina lo histórico y lo social público con lo privado. Los personajes son citados y no pueden evadirse. El umbral identificado con la puerta de acceso a la oficina no permite una segunda salida. Divide el espacio de la realidad del enigmático: en el primero los personajes están quietos y musitan temerosos; el segundo los hace desaparecer sin que se sepa por dónde.

Cortázar sostiene que «La revolución no se hace con hormigas: se hace con hombres». ⁴² «Siempre postuló un equilibrio entre la responsabilidad del escritor ante la sociedad y el hacer una literatura rigurosa», dice Teitelboim. «En el último tiempo su literatura se hizo de línea más precisa, como un dibujo de Durero» ⁴³.

Conclusión

Julio y Alejandra, «El otro cielo», Lautréamont, puentes signados por una permanente búsqueda estética. En 1870, Ducasse vomita a Maldoror, sometiendo al lenguaje enunciativo a la marcha de un acontecer de pura creación automática. Lo poético es lo existencial y este producto libre de toda especificación se abre como poema. Una concepción del universo que remite al reencuentro con la inocencia, donde la elección de un hombre compromete a una sociedad entera. El surrealismo parte de la visión pura del poeta.

El recorrido por los textos confirma el destino personal y estético que los convoca y consagra fuera de su país. «El otro cielo», espacio de la coexistencia con las propias sombras, y el encuentro en los *Cantos* y la conciencia de la propia fragmentación.

En Alejandra, muerte y nacimiento se confunden y de allí surge su poesía. Para Cortázar, citando sus propias palabras, el escritor es: «un pequeño Cristóbal Colón, es decir es alguien que sale a descubrir con sus carabelitas de palabras y... bueno, el gran escritor descubre América; pero no todos son Colón». ⁴⁴

Ellos se comprendieron. Escribir fue inventar un mandala, purificarse. Llegaron a una desnudez axial concatenando universos donde los paraguas y las mesas de disección conviven.

NOTAS

- ¹ Pellegrini, Aldo, *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Argonauta, 2006, pág. 23.
- ² Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 16.
- ³ Cortázar Julio, *Obra Crítica, Tomo I*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004, págs. 108, 109.
- ⁴ Raymond Marcel, *De Baudelaire al Surrealismo*, México, FCE, 2002, pág. 13.
- ⁵ *Ibidem*, pág. 245.
- ⁶ *Ibidem*, pág. 251.
- ⁷ La transformación de energía a información nerviosa. (Teoría literaria).
- ⁸ Altesor, Homero, *Lautréamont, Surrealismo y fenomenología*, Buenos Aires, Biblos, 1996, pág. 79.
- ⁹ Lautréamont, *Los cantos de Maldoror.*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 232 y ss.
- ¹⁰ *Ibidem*, págs. 235 y 236.
- ¹¹ Pizarnik, Alejandra, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003, pág. 245.
- ¹² *Ibidem*, pág. 247.
- ¹³ Cortázar, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, págs. 181, 182.
- ¹⁴ Lautréamont, *ibidem*, pág. 294
- ¹⁵ *Ibidem*, págs. 295, 296.
- ¹⁶ Cortázar, Julio, *ibidem*, pág. 196.
- ¹⁷ Pizarnik, Alejandra, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003, pág. 251
- ¹⁸ Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 20.
- ¹⁹ Pizarnik, Alejandra, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 63.
- ²⁰ Vela, Rubén, *Poesía y Libertad*, Buenos Aires, Almagesto, 1996, pág. 124.
- ²¹ Pizarnik, Alejandra, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 65.
- ²² *Ibidem*, pág. 57.
- ²³ *Ibidem*, pág. 77.
- ²⁴ *Ibidem*, pág. 88.
- ²⁵ *Ibidem*, pág. 92.
- ²⁶ Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 190.
- ²⁷ Pizarnik, Alejandra, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 95.
- ²⁸ *Ibidem*, pág. 113.
- ²⁹ *Ibidem*, pág. 215.
- ³⁰ *Ibidem*, pág. 243.
- ³¹ Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 503
- ³² *Ibidem*.
- ³³ Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Ocnos, 2002, pág. 31.
- ³⁴ Cortázar, Julio, *Deshoras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, pág. 106.
- ³⁵ *Ibidem*, pág. 108.
- ³⁶ *Ibidem*, pág. 80.
- ³⁷ *Ibidem*, pág. 85.
- ³⁸ *Ibidem*, pág. 84.

³⁰ *Ibidem*, pág. 97.

³¹ Cortázar, Julio, *Obras Completas*, Tomo II, Alfaguara, 2003, pág. 93.

³² *Ibidem*, págs. 94, 95.

³³ Cortázar/Teitelboim, *Policrítica en la hora de los chacales*, Buenos Aires, Lar, 1996, pág. 54.

³⁴ *Ibidem*, pág. 55.

³⁵ Cortázar, Julio, *Obras Críticas*, Tomo III, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pág. 23.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

CORTÁZAR, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

LAUTRÉAMONT, *Deshoras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

—————, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2001.

—————, *Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

PIZARNIK, Alejandra, *Poesía completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003.

—————, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003.

Fuentes Secundarias

AIRA, César, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Ocnos, 2002.

ALTESOR, Homero, *Lautréamont, Surrealismo y fenomenología*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

BACHELARD, Gastón, *Lautréamont*, México, FCE, 1997.

BRETÓN André, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995.

CORTÁZAR, Julio, *Obras críticas*, Tomo I, Buenos Aires, Suma de Letras, 2004.

—————, *Obras Críticas*, Tomo I, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.

—————, *Obras Críticas*, Tomos II y III, México, Alfaguara, 1994.

CORTÁZAR y Teitelboim, *Policrítica en la hora de los chacales*, Buenos Aires, Lar, 1996.

PELLEGRINI, Aldo, *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Argonauta, 2006.

PIZARNIK, Alejandra, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.

Raymond Marcel, *De Baudelaire al Surrealismo*, México, FCE, 2002.

VELA, Rubén, *Poesía y Libertad*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.

Silvia Camerotto es estudiante de la licenciatura en Letras. Cursa el 4º. año.