

SORTILEGIOS POÉTICOS: METAMORFOSIS Y DECLINACIONES DE LO FANTÁSTICO EN *LA FALENA* (1987), DE MAROSA DI GIORGIO, Y *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA* (1965), DE ALEJANDRA PIZARNIK¹

LUDMILA SOLEDAD BARBERO
Universidad de Potsdam - Alexander von Humboldt Stiftung
ludmilabarbero@gmail.com

Recibido: 15-12-2025

Aceptado: 7-6-2026



RESUMEN

Las obras de la poeta argentina Alejandra Pizarnik y de la uruguaya Marosa di Giorgio se despliegan hacia zonas liminales y perturbadoras, tanto por las atmósferas que construyen, por los personajes o avatares del «yo» poético a los que sus textos alojan, como por las preguntas que a menudo plantean al lector. Proponemos aquí indagar las conexiones entre la poética liminal de ambas autoras con el fantástico en dos de sus libros más representativos y a la vez disruptivos, *La falena* (1987), de Di Giorgio, y *Extracción de la piedra de locura* (1965), de Pizarnik. Se prestará atención a una zona de estos poemarios que presenta cierto solapamiento con el fantástico: las metamorfosis. Procuraré plantear cómo la pluralidad de opciones interpretativas que presenta la poesía no es necesariamente una forma de debilitamiento del fantástico, sino que a menudo allí anida la inquietud y la incomodidad de lo ominoso.

PALABRAS CLAVE: Poesía fantástica; Liminalidad; Metamorfosis; Crisis del yo; Lo inquietante.

1 Este artículo fue realizado en el marco del Proyecto postdoctoral: «Metamorfosis y cruces entre especies en autoras rioplatenses de los siglos xx y xxi», radicado en la Universidad de Potsdam en Alemania, con una beca postdoctoral Georg Forster de la Fundación Alexander von Humboldt.

POETIC SPELLS: METAMORPHOSES AND VARIATIONS ON THE FANTASTIC IN
LA FALENA (1987) BY MAROSA DI GIORGIO AND *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA
DE LOCURA* (1965) BY ALEJANDRA PIZARNIK

ABSTRACT

The work of the Argentine poet Alejandra Pizarnik and the Uruguayan Marosa di Giorgio unfolds into liminal and disturbing areas, both because of the atmospheres they construct, the characters or avatars of the poetic «self» that their texts harbour, and the questions they often pose to the reader. Here we propose to explore the connections between the liminal poetics of both authors and the fantastic in two of their most representative and disruptive books, *La faleña* (1987) by Di Giorgio, and *Extracción de la piedra de locura* (1965) by Pizarnik. We will focus on an area of these poetry collections that overlaps with the fantastic: metamorphosis. We will attempt to show how the plurality of interpretative options presented by poetry do not necessarily involve a weakening of the fantastic, but rather often harbours the unease and discomfort of the ominous.

KEYWORDS: Fantastic poetry; Liminality; Metamorphosis; Crisis of the self; The uncanny.



BREVE INTRODUCCIÓN

A pesar de las notables convergencias entre la obra de la uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932 - Montevideo, 2004) y la argentina Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936 - Buenos Aires, 1972), no son tantos los estudios que las conectan. Vale la pena mencionar el trabajo de la investigadora María Alejandra Minelli (2003, 2002), quien las sitúa como precursoras del «neobarroso», en relación con la genealogía «desbocada» que traza Delfina Muschietti entre Pizarnik y autoras posteriores como Susana Thénon, María del Carmen Colombo y Verónica Viola-Fischer (2012: 96). Son contemporáneas, ambas estuvieron relacionadas —una en vida y la otra póstumamente— con la movida *under* parakultural de los años ochenta y noventa.² Como señala Minelli: «Walter “Batato” Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese mani-

2 De acuerdo con Garbatzky (2013) y Dubatti (1963), luego del retorno de la democracia en Argentina, tienen lugar en Buenos Aires una serie inédita de manifestaciones artístico-políticas muchas de ellas liminales, por fuera de los circuitos oficiales. El «Parakultural» (centro cultural creado en un sótano de la calle Venezuela 336, en San Telmo) es el sitio donde hacen sus primeras experiencias performáticas Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Las Gambas al Ajillo, entre muchos otros artífices de este movimiento.

festaron sostenidamente su devoción por la poesía de Alejandra Pizarnik y Marosa Di Giorgio en sus representaciones basadas en textos poéticos que incluyen los de estas autoras, especialmente en *El puré de Alejandra* y en *La desesperación de Sandra Opaco*» (2003: 195). Di Giorgio formó parte de esta movida artística, y en buena medida gracias a esta participación cobró mayor impulso su carrera. Con respecto a Pizarnik, su intervención en ella es póstuma. Resulta insoslayable la importancia de Pizarnik para pensar el trabajo de Batato Barea, como así también el de Fernando Noy, Humberto Tortonese, Alejandro Urdapilleta y otros artífices del movimiento alternativo del «Nuevo Teatro» de los años ochenta y noventa en Buenos Aires. La poética del primero de estos artistas no podría ser pensada sin tener en cuenta su apropiación de la obra de Pizarnik, presente en sus performances, intervenciones, y en los textos que escribió para las tablas. Entre ellos el más claro es *El puré de Alejandra* (1987). Pero también *Los perros comen huesos*, *La desesperación de Sandra Opaco*, *El recital de poemas*, e incluso pequeños números o intervenciones que hacía en fiestas o eventos, en las que según Seedy González Paz «panfleteaba poemitas» (frecuentemente de Pizarnik) (Dubatti, 1963:146).

Quisiera detenerme aquí en un tópico literario que las conecta: las metamorfosis y su representación asociada a lo fantástico.

LO FANTÁSTICO EN LA POESÍA

De acuerdo con el clásico estudio de Tzvetan Todorov (1970), la poesía no podría formar parte del género fantástico, en la medida en que las imágenes poéticas constituyen combinaciones de palabras y de sonidos sin referentes claros, que no deben ser «traducidas» en términos sensoriales. Lo fantástico requiere e implica la ficción, de la que la poesía, según Todorov, carecería. Recordemos la definición de este autor del fantástico como género de la vacilación: en un universo construido en semejanza con el del lector, ocurre un fenómeno destabilizador que un lector implícito —a veces encarnado en el narrador o en un personaje— no sabe si interpretar como «extraño» o como sobrenatural.

En el capítulo que Todorov dedica a estudiar la poesía, como terreno ajeno al fantástico, también se ocupa de la alegoría: «la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos» (47). La alegoría *mata* al fantástico en tanto anula la vacilación del lector entre una interpretación extraña del fenómeno y otra sobrenatural. Todorov

considera como un «caso de debilitamiento» del fantástico aquel en el que el lector duda entre una interpretación literal y otra alegórica de un texto. Me interesa pensar en este sentido —pero cuestionando la idea de «debilitamiento»— la interpretación poética o metafórica de ciertos elementos extraños y ominosos en la lírica. En ese sentido, dudar entre interpretar ciertos eventos textualmente o en un sentido metafórico no los expulsa del dominio de lo fantástico, sino que, antes bien, puede ser parte del mecanismo a través del cual opera lo fantástico en poesía. Un buen ejemplo de este dispositivo conjetural es «Carros fúnebres cargados de sandías» de *La falena*, como veremos.

Asimismo, David Roas cuestiona la validez de los postulados de Todorov, y de los teóricos que han continuado por otros medios con su definición hartamente restrictiva de lo fantástico, y plantea que: «Así pues, la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce» (2008: 94). Como señala este autor, la literatura fantástica nació en un mundo mecanicista en el que las interpretaciones racionalistas gozaban de gran legitimidad. En el estado actual de la ciencia, en el que los avances de la mecánica cuántica, la física de partículas, la teoría de cuerdas y el concepto de multiverso revelan el carácter aleatorio y contingente de nuestra realidad, es imposible sostener las dicotomías que dieron vida al fantástico. En ese sentido, se torna necesario repensarlo desde las coordenadas actuales. Siguiendo a Roas: «La realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro)» (2008: 101). La realidad ya no es concebida como estable, y las lecturas que la ciencia hace de ella se acercan, en cierta medida, a la idea de ficción.

El concepto unitario de sujeto —el sujeto cartesiano— también ha sufrido el ocaso de las certezas de la modernidad. Todas estas transformaciones necesariamente inciden en el funcionamiento de la literatura fantástica en la actualidad, pero entendemos que se trata de una categoría que sigue siendo productiva en la literatura contemporánea, si se la aborda problematizando su particularidad histórica. Esta problematización también aplica al sistema de dicotomías que separaban al fantástico de otros géneros o de otros «modos de lectura», en este caso la poesía.

Susana Reisz (2014), se opone al argumento todoroviano de que la poesía no describe ni representa porque los versos constituyen combinaciones semánticas sin referentes. Según Reisz, es posible pensar en poemas-ficción, con tramas narrativas claramente identificables, cuyo paradigma estaría dado por

«El rey de los Alisos» de Goethe, pero también es plausible encontrar lo fantástico en poemas contemporáneos experimentales, en los cuales hay una mayor opacidad, pero sin pérdida total de la referencialidad. Podríamos agregar, desde las teorías en torno a las narratologías no naturales (Alber, 2016) que la referencialidad nunca se pierde por completo —tampoco en la poesía—.

Reisz retoma las disquisiciones de Mario Montalbetti, quien señala que en la poesía —en la suya propia, pero también en general— existe siempre un «resto»: algo que no puede ser totalmente aprehendido por la vía racional. Ese resto es lo que más valor tiene, desde su perspectiva:

Ese resto que los enunciados poéticos dejan detrás de sí como una vaga estela astral, es equiparable a la resistencia a cualquier explicación racional propia del discurso fantástico. Y que cuando ese resto cuestiona nuestras certidumbres racionalistas y produce un sentimiento de inquietud, ese poema se fantasmiza (Reisz, 2014: 178).

LO METAMÓRFICO EN ASOCIACIÓN CON LA LIMINALIDAD GÉNERICA

Si bien este trabajo se enfoca en el análisis de elementos fantásticos en dos poemarios de Marosa di Giorgio y Alejandra Pizarnik, la selección estuvo orientada por la búsqueda de puntos de contacto o cruces entre entidades o especies diferentes. Si el fantástico es —de acuerdo con Rosemary Jackson— el género de la transgresión de las certezas que rigen un *status quo*, en tanto plantea interrogantes que nos desestabilizan e incomodan, las representaciones de metamorfosis son también formas extremas con que la literatura ha cuestionado históricamente nuestras creencias más arraigadas. Si bien no hay una coincidencia total entre ambos dominios —el corpus metamórfico, ya que no lo consideramos un tema (Andermann, 2011) y el fantástico—, hay solapamientos productivos.

De acuerdo con Irving Massey (1974), la metamorfosis opera como una crítica al lenguaje, pero una crítica que se sitúa más allá del lenguaje, y desestabiliza los géneros literarios y —agregaría— a menudo también sexuales. Como señala Jens Andermann en «Tesis sobre la metamorfosis»: «la metamorfosis no es un género sino más bien una zona, un corpus en la literatura latinoamericana moderna, caracterizado no solo por lo que narra (el desborde de la especie) sino también por cómo esa narración atraviesa y transgrede a los géneros» (2011: 2). Entre los estudiosos del tema de la metamorfosis suele haber una coincidencia en pensar que desestabiliza las formas, canibaliza al

lenguaje, o lo parasita, para tomar una metáfora médica. Los textos sobre metamorfosis suelen poner en crisis los géneros, instalándose en zonas liminales, de tránsito o híbridas.

LA LIMINALIDAD GENÉRICA EN LOS POEMARIOS SELECCIONADOS
Y EN LA OBRA DE LAS AUTORAS

La poesía de Marosa di Giorgio podría calificarse de anfibia. Siempre a caballo entre diferentes mundos: poesía y prosa, literatura y performance. Sus textos tienen una pulsión anárquica, que incluso altera o suspende la ley de no contradicción (en «Muñecas», de *La liebre de marzo*, leemos que una experiencia puede ser *hermosísima y horrible*). Pero no sólo la lógica flota casi olvidada entre azucenas y magnolias lúbricas. La causalidad y la moral están igualmente en suspenso. El deseo atraviesa las especies: hay apareamientos de mujeres con cerditos, lobos, muñecas, flores, insectos, hongos. Los actos sexuales producen transformaciones corporales, y hay cierta continuidad entre objetos materiales y sujetos. Me interesa recorrer algunos poemas de di Giorgio del poemario *La falena* (1987), para indagar allí algunos elementos fantásticos y, asimismo, ver cómo operan ciertas metamorfosis y cierto devenir-animal.

Los textos de Marosa di Giorgio son liminales, la pulsión recitativa es marcada, como en la poesía, pero también narran una historia. Este relato no se detiene ante las disyunciones, de modo tal que el universo que se construye está lleno de posibilidades, a veces muy divergentes, que conviven (como decíamos, dado el estado actual del arte en el terreno científico, esta multiplicidad no necesariamente quiebra con las leyes de nuestro mundo). Al poema se le sobreimprimen sentidos y modulaciones a partir de la peculiar recitación marosiana. También hay elementos de la escritura que la convierten en poética: las escansiones, que desarman algunas oraciones en versos, la utilización de recursos que intensifican el juego con la materialidad del discurso y le devuelven su espesor semiótico.

Si bien no me detendré ahora en este aspecto, no quiero dejar de señalar la importancia de la voz en la poesía de Marosa. La «vocalidad» es parte del proceso de escritura. En una entrevista con René Scout, ante la pregunta sobre cómo elaboraba sus textos, ella responde: «Mentalmente, quiero decir sin página y lápiz; después, lo digo en voz alta, para constatar si posee el ritmo debido. Entonces lo escribo» (Di Giorgio, 2010: 41). Asimismo, para quienes accedieron a sus *performances* o a grabaciones, su poesía es indisociable de su

voz y de su modo de declamar. El cruce entre poesía y narrativa, verso y prosa, escritura y oralidad, son otros tantos elementos desjerarquizadores y nómade en su producción.

Con respecto a Alejandra Pizarnik, su obra se presenta como más afín a lo visual que a lo oral (recordemos que participó del taller de pintura de Juan Battle Planas). Carlota Caulfield (1992) es una de las críticas que analizan las referencias e imágenes pictóricas en Pizarnik en relación con el surrealismo en sus poemarios. También su proceso creativo estaba más atravesado por lo visual que el de Di Giorgio: en su procura de la palabra justa se dice que trabajaba en el pizarrón dejando un espacio en blanco en el lugar de la palabra faltante. En poemarios como *Árbol de Diana* se evidencia la importancia de la relación entre el negro y el blanco de la página, entre la palabra y el silencio. Poemas-lápidas, poemas-islas, circundados por el espacio vacío. En la poesía de esta autora y en sus textos autobiográficos (diarios, correspondencia) se forja una suerte de consubstanciación entre la palabra, el espacio y el cuerpo. A menudo las palabras duelen, cercenan, sofocan al yo, pero también pueden ser bisturís, instrumentos de una delicada y peligrosa cura. Es en esa constelación de sentidos que el silencio cobra valor, en cierta búsqueda de inmovilidad, de detenimiento (en los poemarios anteriores al 68) o en la respiración del poema en versiones más dinámicas de la interacción palabra silencio, negro-blanco.

La elección de *La falena* (1987) tiene que ver, además de con un interés estético en el poemario, con el recorrido transmedial que tuvieron muchos de los poemas, incluidos posteriormente en el recital performático *Diadema*, representado a ambos márgenes del Río de la Plata y en Europa, luego recogidos por el sello Ayuí (el Recital *Diadema* fue publicado originalmente como casete por el sello Ayuí, Montevideo, 1994). Lo metamórfico, argüiré, se manifiesta también en el terreno de la forma —nunca del todo escindible del contenido—.

Con respecto a *Extracción de la piedra de locura* (1968), de Alejandra Pizarnik, valdría la pena dar cuenta de la particular posición de este poemario dentro de la obra de la autora, para pensar por qué es aquí que la experimentación formal comienza a abrirse hacia la zona «de sombra» que marcará sus escritos póstumos, pero sin exiliarse por completo del límite espacial planteado por el verso. Ampliaremos más adelante la periodización de la obra de Pizarnik y la ubicación de este poemario como punto clave en ese recorrido. También en este libro encontramos «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», un poema que tematiza y da forma a una idea de nacimiento, muerte y creación poética como metamorfosis. Se considerarán, asimismo, algunos poemas de *Árbol de Diana*, libro que constituye el punto más logrado

de la búsqueda de su primer período, porque allí también aparecen algunos motivos que se pueden fácilmente conectar con el fantástico, en un despliegue, en cierta medida, más claro y preciso.

SERES / PERSONAJES / AVATARES FANTÁSTICOS DEL «YO» POÉTICO EN *LA FALENA*
Y *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA*

En cuanto al despliegue de personajes «fantásticos» en el poemario *La falena*, encontramos, entre otros, a un hombre vampiro (451), un lobo desposado como hombre (452), en un plano más bíblico: el diablo (466), muñecas vivas —que hacen pensar en «Lo siniestro» (1919), de Sigmund Freud—, y hasta al Conde Drácula (520).

Quisiera detenerme ahora en el poema «Mira y oye el sol» (528), en el que aparece la figura del licántropo. Una mujer habla con su esposo, que parece ser un cazador. Él le dice «Mira y oye el sol», frase que podría estar indicando que ciertas acciones «culpables» sólo deberían acontecer en la oscuridad. Pronto la noche cae, y el cazador le sirve una «Cena Lobizón». Ella se hace la desentendida y pregunta «¿qué es lobizón?». Él, que sabe que ella sabe, le responde: «Una mezcla de lobo y hombre. Alguno que se transformó y no pudo volver en sí antes de que yo le diera caza y muerte». La cena se sirve con cubiertos finísimos, de nácar y plata. Él come con gran apetito, y ella con reticencia. Hasta que se ven interrumpidos por los gritos de una mujer que clama «¡Me mataron el marido!». La narradora huye, pero el vestido se le enreda en los pies y se topa con «un perro grande» torpe, que no puede irse, aunque ella lo intenta ahuyentar. El cazador llega con sus armas a «darle caza y muerte», a preparar posiblemente una nueva «cena lobizón». Lo monstruoso, en el relato, está más presente en el cazador que en los licántropos que en los lobizones. No sabemos de los hábitos del primero, pero el segundo que aparece en escena no es violento. El modo como se presenta la explicación del comienzo «¿Qué es lobizón?» resulta ominosa, elípticamente el relato insinúa una violencia ejercida por el cazador sobre la narradora que no parece estar allí cenando voluntariamente a un hombre-lobo.

Señalemos que, ya desde la mitología griega, existe una asociación entre el hombre-lobo y los sacrificios humanos. El término Licántropo proviene del nombre Licaón,³ que era un rey de Arcadia. De acuerdo con Pierre Grimal:

3 En el libro I de *Metamorfosis* de Ovidio, leemos: «Tan pronto como colocó esto en la mesa, yo, con una llama vengadora, abetí la techumbre contra un hogar digno de su dueño; él huye aterrorizado y, alcan-

Muy frecuentemente se presenta a Licaón y a sus hijos como una familia de impíos. Un día Zeus quiso conocer por sí mismo a qué extremos llegaba su impiedad y, en figura de campesino, fue a pedir hospitalidad al rey; éste le acogió, pero, deseoso de saber si su huésped era verdaderamente un dios, mandó servirle la carne de un niño, ya un rehén que tenía en la corte, ya uno de sus propios hijos. Zeus, indignado por este banquete, transformó a Licaón en lobo (o según otras leyendas lo fulminó a él y a sus hijos con el rayo). Esta versión debe relacionarse con la costumbre de los sacrificios humanos celebrados en honor de Zeus Licio, en Arcadia. Se inmolaba a una persona, y los asistentes comulgaban devorando sus entrañas. Entonces quedaban convertidos en lobos y conservaban esta forma ocho años, después de los cuales recuperaban la figura humana si, durante este tiempo, no habían comido carne humana (1989: 320).

El poema-relato de Marosa invierte los roles habitualmente asignados al lobo y al cazador, y nos presenta a un cazador caníbal-devorador de licántropos y a un licántropo inofensivo.

Además, en el universo marosiano se trama una equivalencia entre acto sexual y la devoración. Se trata de un canibalismo no representado totalmente como tragedia, sino como experiencia erótica de renacimiento y transformación⁴.

Con respecto a ciertas figuras asociables al fantástico en Alejandra Pizarnik, quisiera retomar, antes de pasar a *Extracción de la piedra de locura*, un poema de *Árbol de Diana*, donde se escenifica la figura del doble y del vampiro.

Árbol de Diana (1962)

14

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe (Pizarnik, 2004: 116).

zando el silencio del campo, lanza aullidos y en vano intenta hablar; su cara concentra de él mismo la rabia y hace uso de su acostumbrado deseo de matanza contra los animales y todavía ahora se alegra con la sangre. En pelaje se transforman sus vestidos, en patas sus brazos: se convierte en lobo y mantiene rastros de su antigua figura; el pelo cano es el mismo, la misma la violencia de su semblante, sus ojos brillan igual, la imagen de fiera es la misma» (204-205).

4 En este sentido, José Amícola en «El género *queer* de Marosa di Giorgio» (1999) lee la habitual división de los roles de poder en un acto sexual violento conforme a moldes patriarcales como expresión de cierto masoquismo, pero que aun así da lugar a un erotismo *queer* por el modo particularmente anárquico en que circula el deseo.

De acuerdo con el filósofo italiano Emanuele Coccia, en su libro *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (2017), hay una suerte de vampirismo o canibalismo, que es intrínseco a la vida en este planeta: «Vivir es esencialmente vivir de la vida de otro» (17). En la poesía de Pizarnik esta idea se exagera en el tópico del vampirismo: «alguien en mí dormido / me come y me bebe». La figura del doble, de lo especular, la escisión de la personalidad aparece aquí una vez más: «Miedo de ser dos / camino del espejo». Se puede leer aquí también la lectura psicoanalítica: el estadio del espejo es una de las etapas claves para la constitución del sujeto según Jacques Lacan, aquella en la que frente a la imagen especular nos reconocemos como un «yo» a partir de una imagen que nos es externa. Pero el encuentro ante esa imagen en Pizarnik es perturbador: se teme que ese encuentro revele la incongruencia del deseo del yo de coincidir consigo mismo.

Como analizaremos más adelante, en *Extracción de la piedra de locura*, el «yo» poético ya no sufre solo el miedo de ser dos sino que estalla en la multiplicidad, se enfrenta al «hervidero» de las metamorfosis.

Volviendo a la idea del vampiro, quisiera analizar «Sortilegios», de *Extracción de la piedra de locura*:

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión (Pizarnik, 2004: 224).

No es fácil separar aquí a las diferentes entidades que el poema construye, ni tampoco diferenciarlas claramente del «yo» poético en tanto lo constituyen, hacen cuerpo con él. Con respecto a: «Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca». Las damas de rojo viven en el lado más interno de su nuca, aspiran el calor de su corazón que apenas late. Están adheridas a la entretela de su respiración. La parasitan/vampirizan. Este último tono se evidencia en: «ahora vienen a beber de mí».

Las damas han matado al rey. El rey flota en el río, mueve los ojos y sonríe. Pero el «yo» poético afirma «pero está muerto». Este poema se inserta, sin lugar a duda, en el corazón de un tópico fantástico: el de los muertos-vivos, los resucitados. Apela a ese miedo mentado por Freud en el citado ensayo —retomado del psiquiatra alemán Ernst Jentsch— sobre la posibilidad de que los seres aparentemente inanimados cobren vida, y de que los presuntamente vivos no lo estén. El texto se cierra, además, con la idea de la posesión, que explicita el sentimiento ominoso de no estar en control de sí: «y yo me quedo como rehén en perpetua posesión».

En este poema, las frases están conectadas por nexos coordinantes o yuxtaposiciones, pero no hay puntos, sino que se trata de una sola frase, que se derrama como un torrente.

LO METAMÓRFICO EN *LA FALENA*

Como se señaló, en la obra de la escritora uruguaya los límites entre las especies son porosos. Para comenzar quisiera retomar un poema de *Historial de violetas* (1965) donde la continuidad se establece entre los humanos y los hongos:

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio;
otros, con un breve alarido, un leve trueno. Unos son
blancos, otros rosados, ése es gris y parece una paloma,
la estatua de una paloma; otros son dorados o morados.
Cada uno trae —y eso es lo terrible— la inicial del muerto
de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne
levísima es pariente nuestra.
Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y
empieza la siega. Mi madre da permiso. Él elige como un
águila. Ese blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris.
Mamá no se da cuenta de que vende a su raza
(Di Giorgio, 2013: 95. El énfasis es mío).

De cierta agudeza de naturalista brotan irradiaciones fantásticas: algunos hongos crecen en las tumbas. De ahí que existan conexiones invisibles entre cada hongo y el muerto de cuya lápida proviene. Di Giorgio construye esta suerte de argumentación poética a partir de imágenes corporales: la materia del hongo es nombrada carne. Son seres que nacen en silencio, pero a menudo con leves grititos, como homúnculos. El «yo» poético no se atreve a

comerse a sus familiares. La madre es cómplice de la atrocidad de *segar* a quienes son carne de su carne. Los versos están compuestos de oraciones simples, en las que hay repeticiones que trabajan la sonoridad y abren opciones: «Los hongos *nacen en silencio*; algunos *nacen en silencio*»; «*una paloma*, la estatua de *una paloma*»; y aliteraciones, incluso dentro del mismo verso, como «*otros son dorados o morados*». La estructura es sencilla, las reiteraciones aportan un tono de vieja letanía, la cadencia de lo irremediable. La voz poética se abstiene de participar de la devoración, pero no interviene para evitarla. Hay una naturalidad en la exposición de los hechos. Pero, «y eso es lo terrible», la aparente naturalidad sólo realza lo ominoso: el crimen permanecerá en silencio.

La continuidad entre especies se extiende al ámbito de los objetos, de lo inanimado. En un poema breve de *La liebre de marzo* (1981), leemos: «Me llevan a la mesa, me intervienen quirúrgicamente; de bien adentro de mí, sacan objetos monstruosos: relojes, muñecas, muchísimos dientes y peines, y huevos, huevos, huevos, azules, blancos y rosados, infinitamente, como si yo fuera una paloma de cuatro alas» (263). También, en otro poema de *La falena* (1987), a una niña, que siente «un deseo misterioso de ver fruta» y comienza a engullir frutas y flores, le crecen alas: «Me crecieron alas, blanquísimas, me creció el vestido» (432). En esta continuidad en la que conceptos como los de adentro y afuera pierden sentido, no es casual que la metamorfosis o devenir-animal de la niña también atraviese sus vestidos. Las niñas de las chacras y jardines siempre visten de organza y de organdí. Telas cuya sonoridad (*organza* - *organdí*) delata su cercanía con lo vivo.

Con respecto a las metamorfosis, algunas son incluso relatadas en primera persona. En «Era la cena familiar, sombría, la de siempre» (445), leemos «Desde la espalda me saltaron cuatro pétalos, que se volvieron alas, enseguida, en el tamaño justo». Pero el portento no es causa de admiración «nadie decía nada», sino más bien de risa, de envidia, de cotorreo. Los sucesos extraños ingresan a la existencia rural asociados a las maledicciones, a los rumores, pero generan una incomodidad, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en los relatos maravillosos.

En otro poema nos encontramos con una niña que era también una lechuza: «Cuando yo era lechuza observaba todo con mi pupila caliente y fría» (436). En este texto conviven en el mismo personaje las dos identidades. La sensualidad de la mujer se imprime sobre el animal: «Floté delante del que pasara por el campo, la doble capa abierta, las piernas, blancas, entreabiertas, como una mujer». En el hogar, cuando retorna a su rol de niña, la madre, enterada, oculta el secreto, preserva el misterio en silencio.

Los personajes de estos poemas son trans-especie. Se ven involucrados en relaciones post-humanas que no los dejan intactos. La interrelación entre especies es, en el sentido apuntado por Rosi Braidotti, constitutiva: «En mi opinión, el punto sobre las relaciones post-humanas es comprender la interrelación entre humano y animal como constitutiva de la identidad de cada uno. Es una relación de transformación que se hibrida y altera la “naturaleza” de cada uno para poner en primer plano los motivos de su interacción» (Braidotti, 2015: 97).

En muchos textos, el límite entre reinos se quiebra a través del erotismo, como en el poema que comienza con la frase: «Una terrible mariposa negra llegó en la noche y se posó en el techo». Esta mariposa «Sabía todos los juegos sexuales» (438). Al decir de Gabriel Giorgi (2014: 272), estos animales funcionan a la manera de «dildos orgánicos». Rompen la dicotomía masculino-femenino, porque traen un cuerpo irreductible a la marca dual del género, y muchos de ellos operan como suplementos fálicos, como tecnologías del placer. El acto sexual y el erotismo generan, en la poesía de Di Giorgio, muchas de las metamorfosis.

Quisiera traer a colación algo que señalaba al comienzo sobre la duda entre dos modos de interpretación: uno literal y otro fantástico, como elemento desestabilizador. Tanto en «Los hongos nacen en silencio» como en «Carrozas fúnebres cargadas de sandías», primer poema de *La falena*, recitado por Marosa di Giorgio en *Diadema*, el lector vacila entre ambas posibles lecturas. Esa vacilación compromete al lector: lo vuelve cómplice del silenciamiento de un crimen. En «Los hongos» la madre «vende a los de su raza», secreto que le es revelado al lector. Copiamos a continuación «Carros fúnebres cargados de sandías»:

Al mediodía, las ásperas magnolias y las peras, los topacios con patas y con alas; azucenones, claros, rojos, semiabiertos; la casa de siempre, el patio familiar, parecían el paraíso, por el brillo de las ramas, los racimos, las estrellas en las hojas, cuyas figuras de cinco picos se reflejaban por los suelos.

Y el bebé con sus plumas. No se sabía si era niño o era niña. El bebé entre las cremas. Blanco, celeste, color rosa. Si era mujer o era hombre. El bebé entre sus tules, sus claras y sus yemas, las «coronas de novia».

El deseo estuvo allí, servido.

Era eso, exactamente.

Tocaron las campanas a rebato. Cuando el asesinato, la violación del bebé; la decoración, la consunción. Sonaron las campanas a rebato, cuando la visitación al bebé, y todo lo demás.

Las frutas desaparecieron. La casa quedó gris, chiquitita. Como antes, más que antes.

Pasó un minuto.

No sé si pasó un día, pasaron años.
Y Dios perdonó. Se sintió el rumor de sus alas bajando por las uvas.
Dios quemó el pecado,
lo borró,
lo quemó,
lo dejó blanco, como nieve, como espuma. (Di Giorgio, 2013: 427).

Hay elementos que nos hacen dudar de la realidad de la escena: el bebé tiene alas, no se sabe a qué género pertenece, se mueve entre yemas y claras, convive con los alimentos —proximidad que augura su trágico fin—. Dios es el primer cómplice del crimen, pero los lectores en nuestra vacilación, también nos vemos involucrados. El evento desestabilizador irrumpe en un mundo ya previamente enrarecido donde hay minerales (topacios) con patas y con alas. También la noción de tiempo, luego del episodio, se enrarece: «Pasó un minuto. / No sé si pasó un día, pasaron años». Pero se enfatiza, a su vez, el carácter familiar y reconocible del espacio: «la casa de siempre, el patio familiar».

El fenómeno en sí no es imposible sino más bien una de las máximas transgresiones imaginables: sacrificar y canibalizar a un bebé. No obstante, hay una convivencia de lo posible y lo imposible: ¿Lo que se narra, ocurrió realmente?

Y si ocurrió: ¿Tiene Dios la potestad de borrar el pecado? A qué viene la estetización de ese borramiento que leemos a continuación: «Dios quemó el pecado, lo borró, lo quemó, lo dejó blanco, como nieve, como espuma». El poema parece instalar un bies, un doblez que habilita al menos dos interpretaciones, una de ellas, la literal, sugiere —con la ironía estetizante de los últimos versos— la posibilidad de un perdón inaudito.

DE LA FIGURA DEL DOBLE A LA EXPLOSIÓN DE LO MÚLTIPLE EN PIZARNIK

Si bien la obra canonizada de Pizarnik, es decir, su obra publicada en formato libro en vida de la autora, no presenta un universo tan proliferante en avatares asociables a la estela del fantástico, sí es evidente la presencia de fantasmas y dobles especulares del «yo». Quisiera pensar estos temas —centralmente el segundo— en asociación con lo metamórfico en un recorrido desde el poemario más lacónico —*Árbol de Diana*— a aquel que marca el punto de giro hacia su obra póstuma —*Extracción de la piedra de locura*—

Mencionaré aquí el trabajo de las dos autoras que se han detenido en una periodización de la obra de Alejandra Pizarnik, clave para «ordenar» su producción. María Negroni, en *El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra*

Pizarnik (2003), analiza las prosas que, durante su vida, la poeta mantuvo relativamente ocultas: *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco*, sosteniendo que esta «obra de sombra» replica y refuerza a partir de una estética diferente las obsesiones que recorren su obra lírica. Considera *La condesa sangrienta* (1965)⁵ como punto de articulación entre la zona visible y la zona invisible de su obra en la medida en que en ella se imbrican la estetización de la melancolía con la obscenidad, la poesía y el crimen, la autoría propia y el plagio. Subraya la importancia de analizar esta «obra de sombra» en la medida en que permite identificar sus genealogías: su vinculación con el romanticismo, con los poetas malditos, y también con el lunfardo y con cierta zona de la literatura latinoamericana (en sintonía con Gironde y anticipando a Susana Thenon). De acuerdo con Delfina Muschietti es posible conectar también esta parte de su obra con el neobarroco (recientemente, como comentamos, Minelli ha trabajado el vínculo tanto de su obra como de la de Marosa di Giorgio con este movimiento en calidad de precursoras).

Luego, en 2008, Carolina Depetris en «Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la crueldad poética», ubicará el punto de giro de la obra pizarnikiana en 1968. Considera que allí se produce el gran viraje en la escritura de la autora, en la medida en que sus textos empiezan a apropiarse del concepto artaudiano de «crueldad». Desde su perspectiva, *Extracción de la piedra de locura*, poemario que se publica ese año, presenta fuertes evidencias de una experimentación con la materialidad discursiva, un entrecruzamiento de registros lingüísticos y una impronta sexual y escatológica, que adquirirán un lugar central en sus textos de sombra. Esta experimentación convive, aún, con un estilo medido y «cuidado» tendiente a la brevedad y a la concisión, característicos de su poesía canonizada. La periodización de Depetris difiere de la de María Negroni, quien, como se señaló, ubica la fecha divisoria en 1965 con la publicación de *La condesa sangrienta*. Pero ambas coinciden a grandes rasgos en la caracterización de lo que serían los dos grandes momentos de su obra.

En lo personal, coincido con el criterio clasificatorio de Depetris, porque considero que *Extracción de la piedra de locura* presenta la conjunción entre los dos modos compositivos que permiten separar la producción pizarnikiana, mientras que *La condesa sangrienta* es un texto extremadamente coherente, y, si bien su liminalidad genérica es notable, no presenta la duplicidad formal del mencionado poemario en el que conviven lo altamente medido con lo caótico

⁵ *La condesa sangrienta* se publicó en un primer momento en revistas (*Diálogos*, 1965, México; y *Testigo*, 1966, Buenos Aires) y recién fue publicada en formato libro en 1971 por la editorial Aquarius.

y proliferante, tanto como el verso y la prosa —a veces incluso en un mismo poema, como en el poema homónimo, «Extracción de la piedra de locura»—.

Grosso modo, podríamos decir que *Árbol de Diana* (1962) es la culminación de la búsqueda de perfección formal, concisión, y laconismo, mientras que *Extracción de la piedra de locura*⁶ (1968) es el poemario que abre la puerta a formas de la experimentación más radicalizadas, como *Los poseídos entre lilas* (1969), *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1975).

En *Árbol de Diana* y en *Extracción de la piedra de locura* hay una serie de temas o elementos comunes, fundamentales en el imaginario de Pizarnik: la mirada, la sombra, los espejos, la noche, el cuerpo, las lilas, la memoria, la infancia, entre otros. En ambos el «yo» poético y su problemática construcción son centrales. *Árbol de Diana*, sin embargo, es mucho más inteligible conceptualmente. A pesar de su complejidad, es posible ubicar los referentes —por abstractos que sean— de las entidades mentadas. Mientras que en *Extracción de la piedra de locura* los elementos se interconectan de modo tal que, por momentos, no los podemos aprehender de forma separada.

En el poema 11 de *Árbol de Diana* leemos:

Ahora
 en esta hora inocente
 yo y la que fui nos sentamos
 en el umbral de mi mirada (Pizarnik, 2004: 113).

Si bien «el umbral de mi mirada» es una materialización de un concepto abstracto convertido en referencia espacial, y «yo y la que fui» se presentan como fruto de la escisión del yo, cada uno de los elementos del poema resulta distinguible. Se trata de una composición armónica, en la que cada verso constituye una unidad de sentido, y se articula, a su vez, con el siguiente. La brevedad, concisión, y búsqueda de la palabra justa son rasgos esenciales de este poemario.

Algo de esta autonomía se pierde en *Extracción de la piedra de locura*, donde las entidades que anclan y desanclan al yo poético están mucho más imbricadas unas con otras, al punto de que no las podemos diferenciar con la misma claridad. En ese poemario se producen deslizamientos que dislocan las referencias del signo lingüístico, y que, en lo relativo al «yo» operan un descentramiento, y una fractura mucho más radical que la que tenía lugar en

6 Remitimos, para un análisis pormenorizado de las diferencias entre ambos poemarios a Pampín y Barbero (2015).

Árbol de Diana, donde el yo se configura especularmente y no llega a estallar en la multiplicidad.

Cantora nocturna

Joe, macht die Musik von damals macht...

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso.

Ella canta.

A Olga Orozco

(213).

En este poema, hay una interrelación mucho más simbiótica entre los diferentes elementos que construyen al «yo» poético, entre las máscaras que porta, de modo tal que no podemos escindirlos. Dependen unos de otros. La diferenciación formal con *Árbol de Diana* comienza a tramarse desde este primer poema, que vira ya —aun sutilmente— hacia cierta verborragia, que estaba mucho más contenida en el minimalismo de aquel otro poemario. El yo aquí deja de ser doble y deviene múltiple.

LO METAMÓRFICO EN *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA*

Para detenerme en lo metamórfico en *Extracción de la piedra de locura*, quisiera situarme en «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos»:

Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos —como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla del río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño.

¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto a un río? Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es

un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul. Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento (Pizarnik, 2004: 254-256).

Este poema se inserta en la línea de fuga en la que ubicamos antes «Cantora nocturna» en tanto que aquí la pluralidad del yo lo torna inasimilable a cualquier esquema dual o especular. No es posible ya rastrear dónde comienza y dónde termina el «yo», dónde sus múltiples partes, ni sus formas en constante devenir.

El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul (Pizarnik, 2004: 255. El énfasis es mío).

Hay un lugar donde todo muta permanentemente, donde el yo no puede tener límites definidos. Además, aquí existen en un mismo plano las palabras, las cosas, las partes del cuerpo: «La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento».

A nivel formal, si bien hay signos de puntuación, y frases separadas por puntos, a diferencia de lo que ocurría en «Sortilegios», poema compuesto por una sola frase, se evidencia composicionalmente una efervescencia (hervidero, fosforescente, son algunas de las palabras con las que se construye la sonoridad). Hay una fluidez verborrágica potenciada por el uso de la coordinación con «y» anafóricas, y otro tipo de anáforas como «toda la noche». Muerte y nacimiento son una misma cosa, un ciclo que se repite.

No obstante, es posible, a pesar de la complejidad de las imágenes, reconstruir cierto sentido, cierta referencialidad. La confusión de las partes des-

membradas de los cuerpos, la cesta con cadáveres de niñas, la figura de la muerte como una bella dama que tañe un laúd, todo eso remite a cierta zona del fantástico, a pesar de no hacerlo a través de una narrativa ordenada. Asimismo, podríamos incluso enunciar la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible: ¿se trata acaso de algún tipo de alucinación o ese lugar de gestación, muerte y permanente mutación es uno de los múltiples mundos posibles?

A la luz del halo ominoso que dejan en su paso los poemas de *La falena* y de *Extracción de la piedra de locura* quisiera, a modo de cierre, volver a la idea de Susana Reisz de que, a pesar de la opacidad de ciertos poemas posteriores a la crisis de la modernidad, en ellos puede hacerse presente un «resto», reticente a ser interpretado racionalmente, que produce inquietud. En el universo fluido de Marosa di Giorgio, las potencialidades metamórficas de los «yoes» son, a menudo inquietantes. La cercanía con otras especies, invisibilizada en el orden de lo cotidiano, puede dar lugar a los crímenes más atroces («Los hongos nacen en silencio»). La pluralidad de lecturas que habilita la poesía puede producir posibilidades monstruosas, como un universo cotidiano en el que nuestros congéneres matan, violan y comen a un bebé, amparados por el perdón de Dios. En la obra de Alejandra Pizarnik, el yo es doble (*Árbol de Diana*), múltiple (*Extracción de la piedra de locura*), permanentemente fagocitado por sí mismo, atacado por avatares que, al mismo tiempo, anidan en su cuerpo y viven de su sopro. El «yo» pierde su carácter unitario y estable a medida que avanza *sin luz y sin guía por el camino de las metamorfosis*. «El lugar de los cuerpos poéticos» es, además de un *Ars poética*, donde la autora explica, en clave, cómo construye sus poemas —que toman y transforman muchas veces textos ajenos— un cuento fantástico desmembrado.

A lo largo de este trabajo, procuramos poner a prueba dos tesis centrales e imbricadas: que la posibilidad de una interpretación poética o metafórica de ciertos elementos textuales no inhabilita su carácter fantástico. Antes bien, la vacilación del lector entre ambas opciones a menudo reviste un componente incómodo y genera el socavamiento de sus certezas. Asimismo, ciertos tópicos característicos de los textos fantásticos *funcionan* como tales en obras poéticas, aún si en ellas el componente narrativo convive con elementos propios de la lírica, como el énfasis en la sonoridad y el ritmo, que a veces acompañan el sentido, pero otras lo tensionan y socaban.

Tanto en los poemas de Marosa di Giorgio como en los de Alejandra Pizarnik que hemos analizado, a través de los recursos y procedimientos propios de la poesía, *anidan* imágenes tomadas de las fraguas del fantástico, puestas a funcionar quizás, en cierta medida, fuera de hábitat —cosa que por cier-

to remite a la paraxialidad⁷ fantástica, a su modo de transgredir nuestras expectativas y nuestras zonas de confort—.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José (1999): «El género “queer” de Marosa di Giorgio», *Cuadernos del CILHA*, 14 (2), pp. 153-165.
- ALBER, Jan (2016): *Unnatural Narrative*. University of Nebraska. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d4v147>
- ANDERMANN, Jens (2011): «Tesis sobre la metamorfosis», *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, 21 (3), pp.155-164. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.3.154-164>
- BRAIDOTTI, Rosi (2015): *Lo posthumano*, Gedisa, Barcelona. <https://doi.org/10.5209/POSO.57352>
- CAULFIELD, Carlota (1992): «Entre la poesía y la pintura: Elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik», *Chasqui*, 21(1), pp. 3-10. <https://doi.org/10.2307/29740423>
- COCCIA, Emanuele (2021): *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*, Siruela, Madrid.
- (2017): *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*, Miño Dávila.
- DEPETRIS, Carolina (2008): «Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética», *Iberoamericana*, vol. 8, n.º. 31, pp. 61-76.
- DI GIORGIO, Marosa (2010): *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*, El cuenco de plata, Buenos Aires.
- (2013): *Los papeles salvajes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- DUBATTI, Jorge (1963): *Batato Barea y el Nuevo Teatro Argentino*, Planeta, Buenos Aires.
- GARBATZKY, Irina (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- GRIMAL, Pierre (1989): *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Buenos Aires.
- HARAWAY, Donna (2019): *Las promesas de los monstruos*, Holobionte, Barcelona.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos.
- MASSEY, Irving (1976): *The Gaping Pig*, University of California Press, California.
- MINELLI, Alejandra (2003): «Las olvidadas del neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio», *La aljaba. Revista de estudios de la mujer*, 8, pp. 193-207.
- (2002): «Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio», *Conversiones. Revista transdisciplinaria*, 2, disponible en <http://www.>

⁷ Rosemary Jackson, en *Fantasy. The Literature of Subversion* (1981), utiliza el concepto de paraxialidad para hacer referencia a la relación del fantástico con la mimesis realista, en tanto su mundo imaginario no es ni enteramente real ni enteramente no real. Se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. «[En óptica] Una región paraxial es un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción. En esta área, en objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente; ahí no reside nada» (Jackson, 1986: 17).

proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300038&script=sci_arttext.

- MUSCHIETTI, Delfina (2001): «Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina», *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, n° 52-53, pp. 99-116.
- NEGRONI, María (2003): *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo editora, Buenos Aires.
- OVIDIO (2016): *Metamorfosis*, Gredos, Madrid.
- PAMPÍN, Ayelén, y Ludmila BARBERO (2015): «Figuraciones de la corporalidad en *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik», *Orillas, Rivista d'Ispanica*, 4, pp. 1-15. <https://doi.org/10.2307/jj.39017718.5>
- PIZARNIK, Alejandra (2004): *Poesía completa*, Lumen, Buenos Aires.
- REISZ, Susana (2014): «Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable», en Flavio García, Maria Cristina Batalha y Regina Michelli (eds.), *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*, Dialogarts, Río de Janeiro.
- ROAS, David (2008): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 94-120.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.