

## ISLA, TESAURO Y ESCRITURA: LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

ISLAND, THESAURUS AND WRITING: THE REPRESENTATION  
OF MEMORY IN THE POETRY OF ALEJANDRA PIZARNIK

**LUCÍA TENA MORILLO**  
Universidad de Extremadura. Cáceres,  
España  
[luciatm@unex.es](mailto:luciatm@unex.es)

**Resumen:** El especial tratamiento que Alejandra Pizarnik ofrece en su producción poética a la memoria invita a establecer un análisis retórico de sus metáforas. Por medio de su examen pretendemos dilucidar cuán importantes resultan el recuerdo y el proceso de reminiscencia para la poeta argentina y cómo estos condicionan su concepto de identidad. En este estudio se propone un catálogo de las principales apariciones retóricas de la memoria a partir de la clasificación genérica de Weinrich (1961) en metáforas almacén y metáforas tablilla de cera, la cual admite otro conjunto de metáforas de rango espacial imbricadas en islas y paraísos abandonados; con todo ello se aspira a contribuir al análisis retórico de la compleja poesía de Pizarnik, deudora de una vasta tradición poética.

**Palabras clave:** Pizarnik, memoria, metáfora, isla.

**Abstract:** The special treatment that Alejandra Pizarnik offers in her poetic production regarding memory invites to establish a rhetorical analysis of her metaphors. Through this examination, we intend to elucidate how important memory and the process of reminiscence are for the Argentine poet and how these condition her concept of identity. This study proposes a catalog of the main rhetorical appearances of memory based on Weinrich's generic classification (1961) into warehouse metaphors and wax tablet metaphors, which includes another set of spatial range metaphors intertwined in islands and abandoned paradises; with all this, we aim to contribute to the rhetorical analysis of Pizarnik's complex poetry, indebted to a vast poetic tradition.

**Keywords:** Pizarnik, memory, metaphor, island.

Recibido: 22.02.2024. Aceptado: 12.06.2024.

## 1. Introducción

A bordar la poesía de Alejandra Pizarnik implica adentrarse en el desdoblamiento constante de una identidad compleja y repleta de aristas. Tanto su peripecia vital —recuérdese su trágica muerte— como su inclasificable poesía despiertan un más que justificado interés de la crítica. En estas páginas no se incidirá en la tormentosa vida de Pizarnik, pues las cuestiones biográficas fundamentales se hallan perfectamente reflejadas en la biografía que a tal efecto ha realizado Cristina Piña (2022). Asimismo, su atrayente figura ha recibido la atención de una crítica que ha tratado de descifrar un código especialmente intrincado y personal, en que la brevedad parecida al esquema del haiku se conjuga con la trabazón de imágenes en ocasiones de orden surrealista. Partimos, pues, de una bibliografía consagrada a dos aspectos fundamentales: a la intersección de la vida de Pizarnik en su obra y a la exégesis de sus intrincadas metáforas (Dalmaroni, 1996; Dobry, 2004; Fuentes Gómez, 2006).

En este caso, al contrario de lo que sucede con la obra de otros autores en que la voz del sujeto lírico no coincide necesariamente con la del artífice, la poesía de Pizarnik constituye una manera de llegar al sentir de la poeta. El arduo juego establecido entre las incertidumbres y las impresiones referidas a la memoria opera como elemento identitario. En una lírica donde el yo se desdobra de forma especial y donde el conflicto de identidad vertebró gran parte de la labor creativa, la memoria acoge diversas construcciones retóricas que trataremos de catalogar aquí.

A pesar de la enorme distancia que separa a nuestra poeta respecto a las conocidas «artes de memoria» de la Antigüedad, en la poesía de Pizarnik las metáforas de la memoria evocan las primigenias imágenes que fueron ideadas desde un prisma práctico y utilitario en tales compendios. Una compleja imaginería se ha adaptado a las diversas tendencias poéticas desde la anécdota vinculada a Simónides de Ceos hasta el tratamiento que Pizarnik concede a la memoria y el recuerdo.

Cumple recordar, siquiera someramente, la atribución del origen de la mnemotecnica a Simónides, asistente a un banquete organizado por Escopas, un noble de Tesalia. Simónides acude en calidad de poeta para dedicar un panegírico al anfitrión, pero en su alabanza incluye la referencia a Cástor y Pólux, por lo que el noble se indigna y le advierte que solo le pagará la

mitad del encargo, ya que el poema no se ha dedicado exclusivamente a él. Más tarde, Simónides es llamado a la puerta de la casa por dos hermanos y durante su ausencia en el banquete se produce un derrumbamiento que termina con la vida de los invitados. Gracias al recuerdo de los lugares que ocupaba cada uno de estos, Simónides consigue identificar los cadáveres. Esta es, pues, la explicación de la principal técnica de las artes de memoria, el procedimiento *per locos et imagines*: la vinculación de lugares concretos con las ideas que se pretenden recordar.

En la obra de Pizarnik descubrimos una recepción quizá no directa, pero sí latente, de las clásicas metáforas de la memoria ya consagradas en las artes mnemotécnicas, esto es, la memoria entendida como archivo, tesoro, galería, o imbricada en la fórmula de la escritura y la fijación del recuerdo.

La memoria en calidad de *ars* ocupa un espacio privilegiado en la disciplina retórica; su presencia es imprescindible en la planificación y la organización del discurso; así se establece en la *Rhetorica ad Herennium*, en *De Oratore* de Cicerón y en las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano. Su principal técnica implica el carácter locativo de sus metáforas: el procedimiento *per locos et imagines* consistía en la asignación de lugares e ideas con el fin de establecer un recorrido que permitiera recuperar los datos puestos mentalmente en tales localizaciones; asimismo las construcciones retóricas pretenden seguir el principio de *imagines firmae et fideles* mediante la utilización de metáforas parecidas a aquello que se quiere recordar, pero sugerentes y llamativas al mismo tiempo. De acuerdo con lo expuesto en la *Rhetorica ad Herennium*, Yates imbrica este método en una metáfora mayor, la imagen de la tablilla, para ejemplificar la fase retórica en que la memoria opera para la construcción de discursos:

El arte de la memoria es como un alfabeto interno. Quienes conocen las letras del alfabeto pueden escribir lo que se les dicta y leer lo que han escrito. Del mismo modo, quienes han aprendido mnemónica pueden poner en lugares lo que han oído y sacarlo de la memoria (Yates, 2005: 23).

Este mecanismo de orden espacial instaurado en las artes de la memoria marca el paso que la misma memoria experimenta desde su ámbito práctico y discursivo hasta su inserción en el terreno literario. De este modo las composiciones poéticas que tratan o mencionan la memoria y el recuerdo emplean las metáforas ya confeccionadas en el seno de los com-

pendios mnemotécnicos, desprovistas, ahora sí, de su carácter práctico. En este sentido Alejandra Pizarnik acoge tales imágenes en su poesía y sobre ellas imprime su sello retórico personal, el cual, sin duda, parte de la inclusión de la memoria en el conflicto identitario de la poeta.

## 2. Las metáforas de la memoria en la poesía de Alejandra Pizarnik<sup>1</sup>

Dado que la memoria constituye parte indisoluble de la identidad, pues a través de ella se vuelve sobre los recuerdos, en el seno de la poesía de Pizarnik la reminiscencia en ocasiones se tizna de un cariz negativo y doloroso, y otras veces se concibe desde la añoranza. De manera negativa se advierte su presencia, por ejemplo, en el poema «Memoria», perteneciente a *Los trabajos y las noches* (1965), cuya imagen resulta rayana en lo tétrico:

Arpa de silencio  
en donde anida el miedo.  
Gemido lunar de las cosas  
significando la ausencia.  
Espacio de color cerrado.  
Alguien golpea y arma  
un ataúd para la hora,  
otro ataúd para la luz.

Ahora bien, al margen de la proyección psicológica que la autora expone sobre la construcción de sus metáforas, desde el enfoque retórico se constata la operatividad de la clasificación de Weinrich (1981: 369) en metáforas almacén y metáforas tablillas: la memoria, pues, de la poesía de Pizarnik admite bien la forma de recipiente o receptáculo que atesora los recuer-

<sup>1</sup> Algunas contribuciones que abordan en cierta medida la presencia de la memoria en la producción de Alejandra Pizarnik son los trabajos de Mallol (1996), Mateo del Pino (2001) y Abdalla Wahdan (2022). Con este análisis se aspira a una sistematización de las metáforas de la memoria que establezca orden en la intrincada poesía de Pizarnik.

dos, bien remite al proceso de reminiscencia por medio de la escritura y la fijación de las ideas sobre diversas superficies. Vinculado al primer núcleo de metáforas descansa un grupo de memorias conformadoras de islas y paraísos, variante transitada también por otros autores no solo de la literatura hispánica (Dionisio Ridruejo, Guillermo Carnero, Miguel de Unamuno) sino también universal (Edgar Allan Poe, Baudelaire). Este último dato favorece la tesis de que, a pesar del peculiar estilo de la poesía de Pizarnik, su construcción de las metáforas de la memoria se inserta en una tradición poética reconocible y reveladora de un vasto talante creativo.

En estas páginas se comentarán, pues, los tres núcleos retóricos que articulan las metáforas *memoriae* de la poesía de Pizarnik, a saber: 1) la memoria entendida como almacén, 2) la memoria concebida en calidad de isla o paraíso, esto es, como lugar exótico, y 3) la memoria descrita como proceso de escritura y fijación de las ideas. Examinamos aquí los ejemplos que resultan más emblemáticos desde la perspectiva retórica.

### 2.1. Memoria: almacén

Pizarnik expone la memoria como archivo o tesoro en calidad de recipiente en que se pueden buscar recuerdos cuando afirma que:

De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aún de ataque (*Extracción de la piedra de la locura*, 1964).

La materialización de la memoria como un espacio concreto que abarca desde una extensa región hasta un archivo o un escriño ha recorrido la amplia tradición literaria universal: nace en las artes mnemotécnicas de la Antigüedad y es acogida en la dimensión metafórica tanto en la poesía hispánica de los siglos áureos (Boscán, Garcilaso, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, el Conde de Villamediana, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, etc.) como en la obra de poetas contemporáneos (véase la poesía de Guillermo Carnero o Luis García Montero). Philippus Tridentinus (1515-1516) articuló en su *Ars memorativa/ Artificiosa memoria* una división en tres tipos de lugares, a saber, espacios *maximi*, *maiores* y *minores* (Mañas Núñez, 2020: 143). Las metáforas espaciales de la me-

moria que conviven en la poesía de Pizarnik pueden clasificarse en función de estos tres tipos de lugares.

Así, por ejemplo, en este otro texto la espacialización de la memoria evoca siquiera sutilmente las primigenias imágenes que fueron establecidas en la mnemotecnica clásica, esto es, el espacio «menor» del *scrinium*: el cofre en que se conservan los tesoros. De este modo, en el siguiente poema la memoria aparece herida por el recuerdo y toda ella se identifica con un «cofre de cenizas» amenazado por su némesis, el olvido:

La mano de la enamorada del viento  
acaricia la cara del ausente.  
La alucinada con su <maleta de piel de  
pájaro>  
huye de sí misma con un cuchillo en la memoria.  
La que fue devorada por el espejo  
entra en un cofre de cenizas  
y apacigua a las bestias del olvido.

Un espacio «mayor» lo constituye la memoria entendida como «galería», lugar que la voz poética transita amparada por su luz. Se establece aquí la confluencia de dos elementos: por un lado, el juego de luces evocador del tópico petrarquista por el que la amada simula la luz y se erige como guía del amante, y, por otro, el literal sentido de la voz «galería», que remite al ventanal y a las vidrieras de este espacio. Asimismo, conviene apreciar la disposición del poema, pues dos largos versos reproducen la imagen de un corredor, esto es, de un pasillo o una galería:

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.  
No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

Junto a la memoria «iluminada» descansa la huidiza esperanza, «sombra de lo que espero». La convergencia de tiempos, el pasado, que se despierta en la memoria, y el futuro, intuido en la esperanza, contribuyen a la solidez de un verso ciertamente nervioso: «No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá».

En ocasiones la memoria admite con bastante facilidad semas huma-

nos; ahora bien, incluso en este caso, cultivado también por Pizarnik, la construcción retórica deja traslucir un espacio «máximo» como trasfondo. En este breve poema («Quien alumbra» de *Los trabajos y las noches*, 1965) se cruzan la imaginería tradicional del fuego amoroso y la prosopopeya de la memoria, la cual tiene la capacidad de viajar gracias a la mirada del amante:

Cuando me miras  
mis ojos son llaves,  
el muro tiene secretos,  
mi temor palabras, poemas.  
Sólo tú haces de mi memoria  
una viajera fascinada,  
un fuego incesante.

## 2.2. Memoria: isla y paraíso

Por otra parte y de manera vinculada a esos espacios máximos que articulan la memoria, la poesía de Pizarnik acepta con especial desenvoltura lo exótico de la isla y el paraíso; volver sobre el recuerdo implica, por tanto, abrir una puerta hacia un lugar íntimo, un vergel en que conviven los recuerdos conformadores de la propia identidad.

En «Sueño», extraído de *La última inocencia*, la memoria se materializa en una isla específica; tras su explosión, la vida —escribe Pizarnik— se revelará en una actividad pura y encerrará los recuerdos sobre una promesa tranquilizadora. En este punto deben considerarse dos aspectos de carácter paratextual, a saber, el título de la composición y el dibujo tipográfico generado por la extensión de los versos. El «sueño» parece incidir así en algo que va más allá de lo onírico: el deseo y la esperanza, y la imagen de la isla de la memoria y de la playa queda ilustrada en el aparente fluir de la marea conseguido por la heterometría del poema. Los versos se suceden con irregular medida y compensan tal singularidad con el empleo de las agudas («candor», «prisión») y el paralelismo («mañana»):

Estallará la isla del recuerdo  
La vida será un acto de candor

Prisión  
para los días sin retorno  
Mañana  
los monstruos del bosque destruirán la playa  
sobre el vidrio del misterio  
Mañana  
la carta desconocida encontrará las manos del alma.

Por su parte, en el poema «6», procedente del *Árbol de Diana*, la memoria conforma un paraíso:

ella se desnuda en el paraíso  
de su memoria  
ella desconoce el feroz destino  
de sus visiones  
ella tiene miedo de no saber nombrar  
lo que no existe

No obstante, en esta breve composición caben dos lecturas para el sintagma preposicional de los versos «ella se desnuda en el paraíso/ *de su memoria*», en función de si consideramos este como adyacente de «paraíso» (el sujeto lírico se abre a la memoria) o como complemento de régimen de «desnudarse» (la voz poética se despoja de los recuerdos). Dada la frecuencia con que la imagen del paraíso y del jardín de la memoria aparecen en la lírica hispánica y por la predilección que hallamos específicamente en la poesía de Pizarnik, en este caso nos inclinamos por una metáfora también inscrita en ese espacio exótico. La estructura del poema, compuesta por una estrofa de seis versos, puede organizarse en tres proposiciones gracias a la presencia del paralelismo y la anáfora: «ella se desnuda en el paraíso/ de su memoria», «ella desconoce el feroz instinto/ de sus visiones» y «ella tiene miedo de no saber nombrar/ lo que no existe». La disposición trimembre descubre a su vez tres momentos de la reminiscencia: el abrirse al recuerdo («se desnuda en la memoria»), el temor ante el asalto de tales remembranzas («el feroz instinto de sus visiones») y la incapacidad de mencionar lo olvidado («lo que no existe»).

En efecto, tal concreción está presente también en «Música para fuegos



de artificio», extraído del poemario *Divisibilidad indefinida* de Guillermo Carnero. En este poema de carácter metaliterario se propone una imaginaria muy típicamente surrealista para identificar la memoria con un jardín «apagado» donde los recuerdos se conservan sumergidos:

Y si tras de la luz esplendorosa  
que pone en pie la vida en un haz de palmeras  
el miedo de dormir cierra los cálices  
susurrando promesas de una luz sucesiva,  
el fulgor de la fe lento se orienta  
al imán de la noche permanente  
en la que tacto, imagen y sonido  
flotan en la quietud de lo sinónimo,  
sin temor de mortales travesías  
ni los dones que otorga la torpeza  
sino un fugaz vislumbre de medusas:  
inconsistentes ecos reiterados  
en un reino de paz y de pericia,  
apagado jardín de la memoria (vv. 18-31).

No obstante, el enigmático espacio de la memoria sucumbe a uno de los procedimientos más gratos de Pizarnik, esto es, la deconstrucción retórica; en *Extracción de la piedra de locura*, el poema IV propone la imagen decadente que identifica la memoria con una suerte de jardín abandonado en que la poeta consigue desdoblarse y conversar con sus recuerdos; a ellos recurre en busca de una pasada alegría, tal y como lo pretendieron los poetas áureos que cantaron a las «dulces prendas»:

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria.  
Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es  
verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le  
dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra ¿Qué  
pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una  
alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada  
por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible  
pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has re-  
nunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda anti-

guos homenajes [...]. De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aún de ataque (*Extracción de la piedra de la locura*, 1964).

Nótese hacia el final el modo en que la voz poética «busca» el recuerdo en calidad de «arma», como si este se hallara en un arsenal, un almacén, es decir, en un espacio de los que denominábamos «menores» según la tipología esbozada por Philippus Tridentinus.

De manera aún más explícita y por medio de la comparación, la memoria se muestra como «puerta» de esos «jardines abandonados». El concepto, que quizá *a priori* resulta sencillo, entraña una profunda dimensión, pues sobre él se cimenta el conflicto identitario que Pizarnik identifica con la memoria; es en la reminiscencia donde la voz poética intenta entenderse a sí misma:

ebria del silencio  
de los jardines abandonados  
mi memoria se abre y se cierra  
como una puerta al viento.

El breve poema, de estructura heterométrica, presenta los versos segundo y tercero con arte mayor, simulando, a pesar de su cortedad, el vaivén de la puerta que «se abre y se cierra» en una «ebria» danza.

### 2.3. Memoria: escritura

Junto a la memoria de orden espacial la poesía de Pizarnik presenta otro conjunto de imágenes fundadas en el proceso de la escritura. A su vez esta metáfora procede de una vetusta tradición ya rastreable en el *Teeteto* de Platón, la *Rhetorica ad Herennium* y la *Biblia*. En el texto sagrado, concretamente en el pasaje de la mujer adúltera (Juan, 8 1-11), memoria y olvido radican en la arena en que Jesús inscribe y borra el pecado; por su parte, en el texto platónico el personaje de Sócrates expone la equivalencia de la memoria con una tablilla de cera, don cedido por Mnemosine, y en *ad Herennium* (III, 27-40) la ya comentada técnica *per locos et imagines* halla su

aplicación práctica en la misma metáfora de las tablillas. Se puede afirmar, por tanto, que la imagen de la escritura tiene un punto de partida locativo, pues la memorización consiste en un proceso mediante el cual las ideas se «inscriben» y se «fijan» sobre una superficie. Ahora bien, esta última puede actualizarse, ya que los «soportes» evolucionan desde la tablilla de cera y admiten nuevos conceptos en los que imbricar la fijación del recuerdo. Pizarnik traza una imagen de elevada delicadeza en su composición número 30, exenta toda ella de verbo y asentada sobre estructuras nominales:

en el invierno fabuloso  
la endecha de las alas en la lluvia  
en la memoria del agua dedos de niebla.

Los poetas áureos hispánicos ya distinguieron dos tipos de memoria: una tenaz de otra más débil; la metáfora que propone la poeta argentina insiste en el carácter veleidoso de la memoria a través de dos naturalezas endebles, a saber, la superficie del agua, siempre en movimiento y cambio, y el ligero escribir de unos dedos de niebla. La recreación visual del verso es, sin duda, muy sugerente y evoca aquel otro de Góngora en que la memoria sellaba «sombras en tómulos de espuma»<sup>2</sup>.

En «Aproximaciones» la memoria experimenta una dimensión mayor y se identifica con la tierra que se ara; sobre ella los surcos simulan los recuerdos. En este caso Pizarnik se sirve de la paranomasia para remedar el movimiento del arado:

y sin ira  
y sin hora  
sin ahora  
sin orar  
sin arar en la memoria  
sin errar en el pasaje de la noche al amor  
y del amor a su espera (vv. 1-7).

<sup>2</sup> Soneto 233.

Por otra parte, en el poema que lleva por título «Tu voz» Pizarnik describe la memoria como *thesauro* de la voz amada: el recuerdo de la voz, de manera sinestésica, «canta» en la escritura del poema, así como queda petrificada en la superficie que constituye la memoria, en clara variante de la inscripción en tablillas de cera. Se implican aquí, pues, dos de las metáforas de la memoria reseñadas: la del almacén y la de la escritura. Igualmente, la memoria es un pájaro cazado por el pensamiento, aire marcado y pulso que acompaña al latir del amante. Nótese cómo la imagen de la memoria en calidad de escritura acoge la actualización de las superficies; en el sexto verso el aire se halla «tatuado», en una evidente renovación de la metáfora. Su modernidad, no obstante, bebe de la antigua imagen ya rastreable en el *Teeteto*, la *Rhetorica ad Herennium* y la *Biblia*.

Emboscado en mi escritura  
cantas en mi poema.  
Rehén de tu dulce voz  
petrificada en mi memoria.  
Pájaro asido a su fuga.  
Aire tatuado por un ausente.  
Reloj que late conmigo  
para que nunca despierte

En «Tabla rasa» la memoria reaparece precisamente como una zona depositaria de múltiples marcas, si bien todas ellas están vinculadas a la naturaleza, concretamente a la lluvia y la tempestad. La memoria, atravesada y humedecida por las cisternas, los ríos y las charcas, se muestra como un resorte identitario que padece la acción de los recuerdos, así como una capacidad moldeable y sensible:

cisternas en la memoria  
ríos en la memoria  
charcas en la memoria  
siempre agua en la memoria  
viento en la memoria  
soplan en la memoria

### 3. Conclusiones

En estas páginas se ha propuesto un catálogo triple de las principales apariciones de la memoria en la poesía de Alejandra Pizarnik, a saber, la memoria entendida como almacén o tesoro, imagen ya tipificada genéricamente por Weinrich (1981); la memoria como isla, jardín y paraíso, compartida con otros poetas; y la memoria como superficie de escritura, cuya fuente proviene de la Antigüedad y de la *Biblia*. En estas tres variantes subyace a su vez la concepción locativa de la memoria, en concreto la técnica *per locos et imagines*, aquella que supuso la «especialización» retórica hasta conformarse como tema literario.

En el caso de la metáfora de la isla, el paraíso y el jardín, cabe plantear un interrogante: si el registro de ejemplos pertenecientes a la obra de diversos autores puede apuntar a un caso de «poligénesis» o si se trata de una ramificación más de las históricas metáforas de la memoria. Sin duda la metáfora se formula sobre la dimensión locativa, aspecto que sí bebe de las fuentes clásicas, pero el diseño de espacios exóticos tan concretos en la obra de autores tan alejados pudiera indicar una feliz coincidencia más allá de la tradición. Esta pregunta requiere de un rastreo y un análisis de mayores proporciones, así como de un enfoque comparado. No obstante, es innegable que sobre la citada metáfora de la isla Pizarnik graba la visión distintiva de su pugna identitaria.

En efecto, hay una sólida influencia clásica de imágenes y metáforas espaciales que son, por otra parte, ciertamente lógicas en el intento por definir una facultad tan voluble como la memoria. Sin embargo, sobre esta base conocida y explotada en la poesía hispánica de los Siglos de Oro, se pueden señalar tres puntos idiosincráticos de la poesía de Pizarnik: la inserción de la memoria en la raíz del conflicto de identidad, la convivencia del tiempo pasado y del porvenir en una amarga espera, y la disposición métrico-estilística propia e hipnótica de la poeta argentina.

### Referencias

- Abdalla Wahdan, S. (2022). Alegoría del “viento” en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 32, 151-168.

- Carnero, G. (1990). *Divisibilidad indefinida*. Sevilla, España: Editorial Renacimiento.
- Cicerón (1997). *El orador*. Introducción y notas de E. Sánchez Salor. Madrid, España: Alianza. Platón (1988). *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Traducciones y notas por M<sup>a</sup> Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Madrid, España: Gredos.
- Dalmaroni, M. (1996). Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 1, 1-17.
- Dobry, E. (2004). La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de “Extracción de la piedra de la locura”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 644, 33-43.
- Fuentes Gómez, J. (2006). El surrealismo en Alejandra Pizarnik. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 12.
- Góngora, L. de (1987). *Sonetos completos*. Edición, introducción y notas de Biruté Cipliauskaitė. Madrid, España: Castalia.
- Mallol, A. D. (1996). Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 2-3, 147-170.
- Mañas Núñez, M. (2020). Aproximación al *Ars memorativa* (1515) / *Artificiosa memoria* (1516) de Jacobus Philippus (de Ysabellis) Tridentinus. *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 20, 133-158.
- Mateo del Pino, Á. (2001). El territorio de la memoria: mujeres malditas, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Rassegna iberistica*, 71, 15-31.
- Piña, C. (2022). *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Barcelona, España: Lumen.
- Pizarnik, A. (2012). *Poesía (1955-1972)*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona, España: Lumen.
- Quintiliano (2004) [1887]. *Instituciones oratorias por Marco Fabio Quintiliano*. Traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Digitalización. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--o/>
- Retórica a Herenio* (1997). Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid, España: Gredos.
- Sagrada Biblia* (2010). Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/>

Weinrich, H. (1981). *Lenguaje en textos*. Traducción de Francisco Meno Blanco. Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 312. Madrid, España: Gredos.

Yates, F. A. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid, España: Ediciones Siruela.